

SEPTEM ARTES



SEPTM ARTES

EDİTÖRLER

EDITORS

Esen KAYA

Şerife ÇAKAR

Duygu KARAKURT ÖZER

İNGİLİZCE DİL

EDİTÖRLERİ

PROOFREADING

Ayşe ÇELEBİ

Selahattin KARAGÖZ

MİZANPAJ

GRAPHIC DESIGN

Mustafa CAN



DANIŞMA KURULU

ADVISORY BOARD

Andreas SCHACHNER

Deutsches Archäologisches Institut

Gürcan POLAT

Ege Üniversitesi

Jim CROW

The University of Edinburgh

Turhan KAÇAR

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Gülçin İLGEZDİ BERTRAM

Ahi Evran Üniversitesi

Haluk SAĞLAMTİMUR

Ege Üniversitesi

Francesca BALOSSİ RESTELLI

Sapienza Università di Roma

Müjde PEKER

İstanbul Üniversitesi

Eric Luc JEAN

Hitit Üniversitesi

Brenna HASSETT

Centrāl Lāncāshire Üniversitesi

Septem Artes yılda bir kez Mayıs ayında çevrimiçi yayımlanan hakemli bir dergidir.
Septem Artes is a peer-reviewed journal electronically published once per year in May.

septemartes.com

info@septemartes.com

Sayı 4
Mayıs 2026

SEPTEM ARTES

SAYI 4

Mayıs 2026

Kral Tepesi (Kıbrıs) Miken ve Yerel Çanak Çömleğin Yeniden Üretim Denemeleri

Yeşim BATMAZ – Atilla BATMAZ1

Hellenistik Dönemde Bireysel Boşluk ve Bedensel Çöküş: Barberini Faun Örneği

Meral ÇELİK.....15

Antikçağda Kadın Bedeninin Denetimi: Pişmiş Toprak Figürinler Üzerinden Bir Toplumsal Okuma

Elçin DOĞAN-GÜRBÜZER.....31

Fırat Havzası'nda (Suriye-Türkiye) Ephesos Tipi Geç Antikçağ Unguentariumlarının Varlığı:
Diğer Bulgular ile İlişkisi ve Yeniden Yorumlanması

Murat TOSUN.....59

Tekirdağ, Demirkapı Kalesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Ok Uçları

Ömer Faruk GÖKER.....75

Kral Tepesi (Kıbrıs) Miken ve Yerel Çanak Çömleğin Yeniden Üretim Denemeleri

Reproduction Experiments of Mycenaean and Local Pottery from Kral Tepesi (Cyprus)

Yeşim BATMAZ

Sanatta Yeterlilik Öğrencisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

0000-0002-5049-1843

yesimzoroglu@gmail.com

Atilla BATMAZ

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

0000-0002-1626-1219

atilla.batmaz@ege.edu.tr

Atıf / Citation:

Batmaz Y. – Batmaz A. 2026, “Kral Tepesi (Kıbrıs) Miken ve Yerel Çanak Çömleğin Yeniden Üretim Denemeleri”. *Septem Artes* 4 (2026), 1-14.

Makale Geliş | Received: 17.01.2026

Makale Kabul | Accepted: 30.01.2026

Septem Artes, 4 (2026) 1-14

DOI: 10.5281/zenodo.20393821



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



KRAL TEPEŞİ (KIBRIS) MİKEN ve YEREL ÇANAK ÇÖMLEĞİN YENİDEN ÜRETİM DENEMELERİ

Reproduction Experiments of Mycenaean and Local Pottery from Kral Tepesi (Cyprus)

Yeşim BATMAZ* – Atilla BATMAZ**

Öz: Bu makale, Kıbrıs'ın Karpaz Yarımadası'nda bulunan ve Geç Tunç Çağı ticaret ağlarında stratejik bir kesişim noktası olan Kral Tepesi yerleşiminin seramik buluntularını deneysel arkeoloji perspektifiyle incelemektedir. Çalışmanın temel odağı, yerleşimde tespit edilen Miken kökenli ithal mallar ile bu formların yerel taklitlerinin üretim teknolojilerini yeniden üretim denemeleri yoluyla analiz etmektir.

Kral Tepesi seramik repertuarı; temiz hamuru, yüksek kaliteli perdahlı yüzeyleri ve canlı boya bezemeleriyle ayrıışan ithal Miken malları ile daha kaba, taşçıklı hamura sahip ve mat bezemeli yerel üretimlerden oluşmaktadır. Araştırma kapsamında, üzengi kulplu testi, alabastron, matara, çift kulplu çanak, minyatür testiler, Kıbrıs testisi, orta boy testi, düğme dipli şişe ve maşrapa gibi on farklı form seçilerek modern atölye koşullarında yeniden üretilmiştir. Orijinal Miken üretiminde, ileri pyroteknolojik yöntemlerin yanı sıra çömlekçi çarkı kullanımı standarttır. Antik dönemde meşe odunu yakıtlı, üstten çekili dairesel fırınlarda 800°C ile 1050°C arasında gerçekleştirilen pişirim süreci, bu çalışmada elektrikli fırınlarda simüle edilmiştir.

Yeniden üretim sürecinde Menemen kili ve gri endüstriyel killer kullanılmış, şekillendirme çark üzerinde yapılp 1000°C'de bisküvi, 1045°C'de ise son pişirim gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonuçları, özellikle üzengi kulplu testi gibi karmaşık formların üretiminin yüksek düzeyde zanaat uzmanlığı ve termal dinamik bilgisi gerektirdiğini ortaya koymuştur. Modern

Abstract: This article examines the ceramic finds from the Kral Tepesi settlement, located on the Karpaz Peninsula in Cyprus and representing a strategic intersection point in Late Bronze Age trade networks, from an experimental archaeology perspective. The primary focus of the study is to analyse the production technologies of Mycenaean-origin imported wares identified at the site and their local imitations through reproduction experiments.

The Kral Tepesi ceramic repertoire consists of imported Mycenaean wares, distinguished by their fine paste, high-quality burnished surfaces, and vivid painted decoration, alongside local productions with a coarser, gritty paste and matte decoration. Within the scope of the research, ten different forms were selected and reproduced under modern workshop conditions, including stirrup jars, alabastrons, flasks, double-handled bowls, miniature jugs, Cypriot jugs, medium-sized jugs, button-based bottles, and tankards. In original Mycenaean production, advanced pyrotechnological methods were standard practice, as was the use of the potter's wheel. The firing process, which was carried out in the ancient period in oak-fueled, updraft circular kilns at temperatures between 800°C and 1050°C, was simulated in this study using electric kilns.

Menemen red clay and grey industrial clays were used in the reproduction process; shaping was done on the wheel, with bisque firing at 1000°C and final firing at 1045°C. The results of the study reveal that the production of complex forms, such as the

* Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, yesimzoroglu@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-5049-1843.

** Prof. Dr. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, atilla.batmaz@ege.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-1626-1219.

Bu çalışma Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. (Proje numarası: SKP-2018-20082)

Makale Türü: Araştırma | Geliş Tarihi: 17.01.2026 | Kabul Tarihi: 30.01.2026 | Atf: Batmaz Y. – Batmaz A. 2026, "Kral Tepesi (Kıbrıs) Miken ve Yerel Çanak Çömleğin Yeniden Üretim Denemeleri". *Septem Artes* 4 (2026), 1-14.

tekniklerin yarattığı görsel farklara rağmen, bu deneysel çalışma Geç Tunç Çağı Miken seramik üretimindeki standardizasyonun ve teknolojik sofistikaşyonun anlaşılmasına bilimsel bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs, Miken, Seramik, Kral Tepesi, Yeniden Üretim.

stirrup jar, requires a high level of craftsmanship and knowledge of thermal dynamics. Despite the visual differences resulting from modern techniques, this experimental study contributes to the understanding of standardisation and technological sophistication in Late Bronze Age Mycenaean ceramic production.

Keywords: Cyprus, Mycenaean, Ceramic, Kral Tepesi, Reproduction.

Giriş

Deniz ticareti açısından önemli bir liman olan Kıbrıs adası Anadolu, Levant ve Mısır arasında gerçekleşen ticarî faaliyetlerin de değişmez aktörlerinden biridir. Ticari ilişkilerinin en doruğa ulaştığı dönem Geç Tunç Çağı yani Kıbrıs'ta Miken etkisinin kayda değer oranda olduğu dönemdir. Zira Mikenlerin siyasi ve ekonomik gücü, onları yalnızca Ege'de değil, aynı zamanda Doğu Akdeniz'de de ticaret ağının önemli bir parçası haline getirmiştir. Miken gemileri, Ege adaları üzerinden Anadolu kıyılarına, Kıbrıs'a, Suriye-Filistin kıyılarına ve hatta Mısır'a kadar ulaşmaktaydı. Mikenler için Kıbrıs birçok açıdan önem taşımıştır, Kıbrıs önemli bir bakır kaynağıdır. Mikenler için ticaret üssü işlevi gören ada, Ege, Levant ve Mısır arasında bir köprü, bir kesişim noktası konumunda olmakla kalmamış kültürel etkileşim merkezi haline gelmiştir.

Seramik buluntular adadaki Miken varlığını kanıtlayan önemli bir buluntu gurubunu oluşturur. Arkeolojik kanıtlar Miken seramiklerinin adada çok geniş bir alana yayıldığını gösterir. Seramik, yalnızca gündelik kullanım eşyası değil, aynı zamanda ticaretin, kültürel etkileşimin ve hatta diplomatik ilişkilerin de bir göstergesidir. Doğu Akdeniz'de, özellikle Kıbrıs'ta ele geçen Miken seramikleri, Kıbrıs ile Ege arasındaki güçlü bağlantıların kanıtı durumundadır. Bu, yalnızca ticareti değil, aynı zamanda diplomatik ilişkileri ve zaman zaman kolonizasyon girişimlerini de yansıtır.

Kıbrıs'ın kuzey kesiminde yer alan Kral Tepesi¹ gerek coğrafi konumu gerekse kültürel tabakaları açısından bölgenin Geç Tunç Çağı'nın aydınlatılmasında anahtar bir yerleşim statüsündedir. Bölgede Geç Tunç Çağı'nı ortaya koyan yerleşimlerin eksikliği, burayı önemli kılan unsurların başında gelir.

Bu araştırma Karpaz Yarımadası'nda yer alan Kral Tepesi'nden gelen yerel ve Miken mallarından seçilen örneklerin günümüz koşullarında yeniden üretimlerini konu almaktadır. Araştırmanın amacı hem Miken seramiklerinin hem de yerel taklitlerin ayırt edici unsurlarını üretim faaliyetleri açısından değerlendirebilmektir. Dolayısıyla bu çalışma seramiklerin form ve bezeme özelliklerinin yeniden uygulanması hakkında bilgi sağlayacaktır. Deneysel bir nitelik taşıyan çalışmada özellikle şekillendirme, astarlama, fırınlama gibi üretim zincirinin bölümleri hakkında bir içgörü kazanılması hedeflenmiştir. Yeniden üretim aşamalarına geçmeden önce Kral Tepesi ve tepede bulunan Miken seramiklerini genel hatlarıyla incelemek yerinde olur.

Kral Tepesi ve Miken Seramikleri

Kral Tepesi (fig. 1), Kıbrıs arkeolojisi açısından önemli bir yerleşimdir. Tepe adanın en doğusunda kırsal bir sosyo-ekonomik yapıyı yansıtan Karpaz Yarımadası'nda yer alır. Yarımadanın güney sahillerini yukarıdan gören Kral Tepesi (Yunancası Vasili) doğal bir tepe üzerine kurulmuştur. Yerleşimin kurulu olduğu alan bugün Kaleburnu ya da Yunanca ismiyle Galinoporni olarak bilinen köy sınırları içindedir. Denizden 2 km kadar içeride bir platonun üzerindeki tepe geniş görüş mesafesi ile bölgeye hâkim, stratejik bir konumdadır².

Bu makalenin de konusunu oluşturan Miken seramikleri, Kral Tepesi Geç Tunç Çağı seramik repertuarı³ içinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle yüzey işleniş biçimleri ve diğer seramiklere göre

1 Kral Tepesi malzemesi üzerinde çalışmamıza olanak veren Doç. Dr. Bülent Kızılduman'a teşekkürü bir borç biliriz.

2 Kızılduman – Müller 2016.

3 Batmaz et al., yayın aşamasında.



Figür 1: Kral Tepesi'nin Konumu.

farklılıklar, Miken kökenli ithal mallar ve yerel üretimler şeklinde iki temel grubun varlığına işaret eder. Miken seramikleri yerleşim içerisinde az sayıda fakat belirgin özellikleri neticesinde dikkat çeken seramik grubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikler temiz ve katkısız hamura sahip olmaları, perdahlı yüzey işlenişi, canlı kırmızı, kahverengi ve siyah renklerde bezemeli oluşları ile fark edilmektedir. Boya bezemeli bu seramiklerin genellikle krem ve devetüyü astar üzerine uygulandığı görülmektedir. Form açısından değerlendirildiğinde ise çeşitli formlarda uygulandığı ancak sayı olarak az temsil edildiği anlaşılmıştır. Yerleşimdeki Miken kökenli klasik formlar arasında büyük boy çömlek, üzengi kulplu çömlek (stirrup jar), fincan, maşrapa, matara, rython ve alabastron bulunur⁴.

Kral Tepesi seramikleri içerisinde bazı parçaların Miken seramiklerine benzediği göze çarpmıştır. Bu seramik parçalarının ince cidarlı oluşları ve boya bezeme teknikleri Miken mallarını andırmaktadır. Farklara bakıldığında ise hamur katkılarının fazla ve özellikle taşçıklı olduğu yani Miken seramikleri gibi neredeyse katkısız bir hamurdan çok, daha kaba bir hamur yapısına sahip oldukları görülmektedir. Fırınlama kaliteleri orta olan bu parçalarda kullanılan boya bezemeler ise Miken malları gibi canlı olmaktan ziyade mat bir görünüme sahiptir. Seramik yüzeyinde perdah işleminin yapılmadığı gözlenmektedir. Bu benzerlikler ve farklar ışığında göze çarpan mallar arasında tam halde korunagelmiş bir parça olmasa da bu grubun Miken seramiklerinin yerel çömlekçiler tarafından taklit olarak imal edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Ele geçen parçalara bakıldığında bazı çanak, fincan ve testi parçalarının üzerinde Miken tarzı boya bezemeye rastlanması dikkat çekicidir. Boya bezemeli parçalar ithal olarak tanımlanan Miken kapları üzerinde canlı ve parlak perdahlı renklerde karşımıza çıkmaktadır. Genelde geometrik şekiller ile birlikte bitkisel motifler de işlenmiştir. Yerel üretim olduğu düşünülen boya bezemeli seramiklerde ise mat bir renk ve geometrik desenler hâkimdir. Ada genelinde, özellikle Enkomi, Kition, Hala Sultan Tekke, Kalavassos ve Kral Tepesi gibi merkezlerde Miken seramikleri çok sayıda bulunmuştur⁵.

4 Libasyona yönelik seramiklerin çoğunun Kral Tepesi'nin bir bölümünü oluşturan "Plato" bölümünden geliyor oluşu da bu bölümde toplumsal siyasal örgütlenme yapısı kapsamında ritüel içerikli faaliyetlerin olabileceği fikrine bir delil oluşturmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kızılduman 2017.

5 Batmaz et al., yayın aşamasında.

Geç Tunç Çağı Miken Seramiklerinin Üretim Teknolojilerine Genel Bir Bakış

Geç Tunç Çağı Miken seramik üretimi, antik dünyada pyroteknolojik yetkinliğin ve zanaat standardizasyonunun doruk noktalarından birini temsil eder. Bu dönemde seramik üretimi; hammadde seçiminden şekillendirmeye, bezeme tekniklerinden gelişmiş pişirim süreçlerine kadar bir dizi karmaşık aşamayı içermektedir. Miken seramiğinde kullanılmış olan kalsiyumlu killer, ısı genleşme katsayıları ve gözeneklilik yapıları nedeniyle daha yüksek pişme derecelerine dayanıklıdır. Yüzey işlemlerinde ise, ince astarların kullanımı yaygındır. Özellikle perdahlanmış yüzeyler, pişirim sonrası metalik bir parlaklık elde edilmesini sağlar⁶. Şekillendirme aşamasında, Geç Tunç Çağı ile birlikte çömlekçi çarkı kullanımı standart hale gelmiştir. Bu teknolojik adaptasyon, formlarda simetri ve seri üretimi mümkün kılmıştır⁷.

Miken dünyasında seramikler, genellikle üstten çekişli fırınlarda pişirilmiştir. Bu yapılar, ateşin yakıldığı bir yanma odası ve seramiklerin yerleştirildiği, delikli bir tabanla ayrılmış bir pişirme odasından oluşur. Berbati, Kommos ve Rodos'taki Ialysos gibi merkezlerde bulunan fırın kalıntıları, bu yapıların yüksek ısı verimliliğine sahip olduğunu ve atmosfer kontrolüne izin verdiğini kanıtlamaktadır. Fırın tasarımı, ısıнын homojen dağılımını sağlamak ve yakıt tüketimini optimize etmek amacıyla genellikle dairesel veya oval planlıdır⁸. Miken seramiklerinin pişme sıcaklıkları, mineralojik ve mikro yapısal analizler (XRD ve SEM) ile tespit edilmektedir. Genel olarak pişme dereceleri 800°C ile 1050°C (bazen 1100°C) arasında değişmektedir⁹.

Materyal ve Metot

Bu çalışmada Kral Tepesi'nden gelen Geç Tunç Çağı tarihli Kıbrıs'a özgü seramik formları ile Miken çanak çömleklerinden seçilen 10 form yeniden üretilmiştir. Kullanılan çamurlar ve boyalar endüstriyel nitelikte olup ürünler elektrikli fırınlarda pişirilmiştir. Farklı mal grubu, form bezeme özelliklerine sahip yerel üretimden veya ithal olduğu düşünülen Miken mallarından seçilen ve tüm veya tüme yakın durumdaki kaplar dış görünüş özellikleri dikkate alınarak yeniden üretilmiştir.

Üretimler, Menemen ve Bornova'daki atölyelerde gerçekleştirilmiştir. Kıbrıs adasında zengin hammadde kaynakları olmasına karşın günümüzde Kıbrıs'ta faaliyet gösteren atölyeler yerel kaynaklar dışında yurtdışından sağlanan endüstriyel killer ile de üretim yapmaktadırlar. Bu nedenle proje kapsamında üretilen çanak çömlekte üç farklı kil kullanılmıştır. Bunlar beyaz çamur, Menemen çamuru ve gri renkli çamurdur. Formlar tornada çekilmiş deri sertliği kıvamında rötuşlanarak son şeklini almıştır. Ek yapılacak kulp gibi parçalar elde şekillendirilerek bu kıvamdayken eklenmiştir. Bazı kaplar deri sertliği kıvamında rötuşlanarak son şekli kazandırılmıştır. Kaplar çekildikten sonra hava koşullarına göre 1 hafta 10 gün arasında kurumaya bırakılmıştır. Gri renkli kilin daha uzun sürelerde kuruduğu gözlenmiştir. Formların bisküvi pişirimleri 1000°C'de yapılmış, dekorlu olanlar, dekor işleminden sonra 1045°C'de pişirilerek son haline ulaşmıştır.

Formlar üretildikleri dönemde özellikle meşe odunlarının yakıt olarak kullanıldığı yukarı yönlü hava akımı ile çalışan fırınlarda yapılmış olmalıdır. Ancak proje kapsamında gerçekleştirilen pişirimlerin tamamı elektrikli fırınlarda yapılmıştır. Bu nedenle pişirim kaynaklı farklıklar meydana gelmiştir. Gerek yerli killerin kullanılmaması gerek pişirim teknikleri ürünün son halindeki farklılığın temel sebebi iken dekorlamada kullanılan farklı tür ve yapıda boya malzemesi de bu farklılığa temel teşkil eder. Böylece üretilen formların hem yapısal hem de görsel olarak orijinallerinden farklı özellikte olmaları doğaldır.

Çalışma kapsamında matara, üzengi kulplu testi, çeşitli formlarda ve bezemelerde testiler ve sürahiler, alabastron, çift kulplu çanak, maşrapa gibi formların üretimleri gerçekleştirilmiştir (fig. 2).

6 Jones 2021.

7 Xanthopoulou et al. 2021.

8 Jones 2021.

9 Xanthopoulou et al. 2021; Jones 2021.



Figür 2: Kral Tepesi'nden Ele Geçen ve Yeniden Üretimi Yapılan Çanak Çömlek.
(Kral Tepesi Kazı Arşivi, B. Kızılduman'ın izniyle).

Üretilen Formlar

1-Üzengi Kulplu Testi/Çömlek

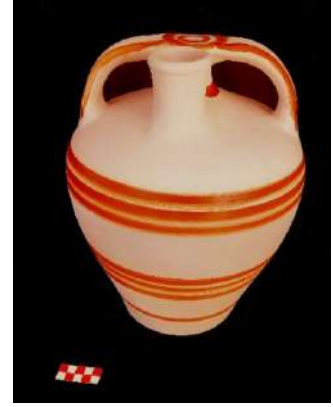
Krem ve pembemsi krem renkli hazırlanan hamurdan boyutsal olarak birebir üretilmiştir. Kabin yüksekliği 36 cm, karın çapı 26 cm, ağız çapı 5 cm'dir. Kap çark üzerinde bir defada ve ağız kapalı olarak çekilmiştir. Form, çift kulp takılıp, boyun kısmının yanına tam paralel bir boyun daha eklenerek yapılmıştır. İlk başta çekilen boyunun ağız açılmıştır. İkinci kapalı boyuna yandan 2 tane kulp takılmasıyla beraber şekillendirme işlemi tamamlanmıştır (fig. 3).



Figür 3: Üzengi Kulplu Çömleğin Şekillendirme Aşaması.

Üzengi kulpların neden yapıldığı açık değildir. Dar bir boyun ve küçük bir ağıza sahip kaplar genellikle değerli sıvılar için kullanılagelmiştir.

Bu tür sıvılarda kontrolsüz akışı engellemek için kulpların yerleştirilebileceği bir üzenginin yapılması gerekebilir. Böylelikle akışın az veya isteğe bağlı yapılması sağlanabilir. Krem renkli astar ile astarlanarak kırmızı kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır (fig. 4).



Figür 4: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Üzengi Kulplu Çömlek.

2-Alabastron (Çift Kulplu Çömlekçik)

Form gri renkli endüstriyel çamurdan tornada üretilmiştir. Boyut olarak yüksekliği 10 cm, karın çapı 12 cm, ağız çapı dıştan dışa 8 cm, dip çapı 12 cm olarak üretilmiştir. Gövdesi silindirik formda omuzdan boyna doğru daralan ve ağız yeniden aşılarak dudakları kalınlaştırılmış bir forma ve düz dibesahiptir (fig. 5). Krem renkli astar ile fırça kullanılarak astarlanıp kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır (fig. 6). Boya bezeme boyun omuz ve gövdenin en altında kalın şeritler halinde yapılmıştır. Gövde kısmında ise birbirine paralel 4 adet ince şerit yapılmıştır. Kulplar da aynı renkle boyanmıştır. Omuzun üstündeki iki yatay şerit boya bezeme arasında yan yana dikey kesik çizgi bezemesi yer alır (fig. 7). Kulpları paralel şekilde yatay omuza yerleştirilmiştir. Kulpların yatay olması nedeniyle ip geçirilerek asılmış olabileceğini akla getirmektedir. Zira bu formu tutabilmek için daha büyük ve insan eline rahat oturacak pozisyonda olması beklenirdi. Kullanım kolaylığı açısından kulpların yatay değil dikey şekilde boyuna yapılması uygun olurdu.



Figür 5: Alabastronun Şekillendirme Aşaması.



Figür 6: Dekorlama Aşaması.

Figür 7: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Alabastron.

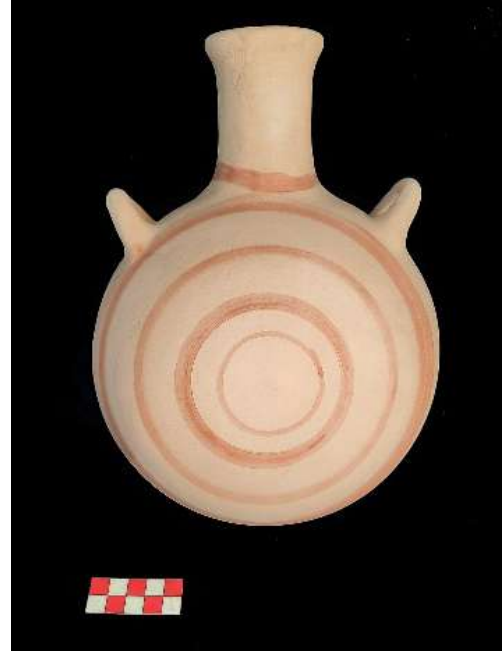


3-Matara

Beyaz çamurdan üretilmiştir. Toplam yüksekliği yak. 26 cm karın çapı 19 cm'dir. 6 cm boyun uzunluğu ve 5 cm ağız çapına sahiptir. Kalınlaştırılmış ağız kenarlıdır. Basık yuvarlak formda bir gövdesi ve boynun her iki tarafında yatay kulpu vardır (fig. 8). Yatay kulplar ip geçirilerek asılmak amaçlı kullanılmış olmalıdır. Gövdesi tamamen yuvarlak olduğundan dibi üzerinde durmamaktadır. Krem renkli astar ile fırça kullanılarak astarlanıp açık kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır. Boynun en alt kısmında bir boya bezeme halka şerit uygulanmıştır. Yuvarlak gövdenin her iki yüzünde dıştan içe doğru iç içe geçmiş toplam 6 adet yuvarlak halka şerit ile bezenmiştir (fig. 9).



Figür 8: Mataranın Şekillendirme Aşaması.



Figür 9: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Matara.

4-Çift Kulplu Çanak

Gri renk endüstriyel çamurdan tornada şekillendirilmiştir. Ağız çapı 19 cm, yükseklik 7 cm, dip çapı 9 cm'dir. Alçak kaideli dibe ve yatay, yere paralel iki lades kulpa sahiptir (fig. 10). Krem renkli astar ile fırça kullanılarak astarlanıp koyu kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır (fig. 11). Çanağın dudağında kulplarında boya bezeme vardır. İçinde, ağız kenarının altında kalın bir şerit şeklinde, ortasında ise daha ince sarmal 4 şerit halka bezeme yer alır. Kabin dışında çanağın orta ve dibe yakın kesimlerinde iki adet halka şerit bezeme bulunmaktadır (fig. 12).



Figür 11: Dekorlama Aşaması.



Figür 12: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Çanak.

Figür 10: Çanağın Şekillendirme Aşaması.

5-Maşrapa

Gri renk endüstriyel çamurdan tornada şekillendirilmiştir. Yükseklik 19 cm, ağız çapı 12 cm, dip çapı 8 cm, gövdenin en geniş yeri 13 cm çaptadır. Gövdeden çıkarak ağza bağlanan tek dikey kulpa sahiptir. Ağız hafif kalınlaştırılmıştır. Kap dibe doğru bir keskinlik oluşturur ve daralır. Alçak kaideli bir dibe sahiptir (fig. 13). Krem renkli astar ile fırça kullanılarak astarlanıp açık kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır. Dış yüzey üzerinde boya bezeme ile kafes, bitki ve dağ motifleri işlenmiştir. Kapın keskinliğinin olduğu yerin hemen üzerinde ise kalın bir yatay bant şerit boya bezeme yer almaktadır (fig. 14).



Figür 13: Maşrapanın Şekillendirme Aşaması.



Figür 14: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Maşrapa.

6-Minyatür Testi 1

Bünye rengi gridir. 9 cm yüksekliği, 3 cm ağız çapı, 3,5 cm dip çapı vardır. Küresel gövdeli, basit ağız kenarlı, alçak kaidelidir. Dar boynu konik şekilde ağza doğru genişlemektedir. Ağızdan gövdenin ortasına takılmış dikey kulpa sahiptir (fig. 15). Astar uygulanmamıştır. Tornada şekillendirilip dip alma aletleri ile rötuşlanmıştır. Kulpu elle şekillendirilerek form deri sertliğine ulaştığı zaman takılmıştır. Açık kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır. Boynun en dar yerinde karında ve dibin hemen üzerinde daire şerit bezeme vardır (fig. 16).



Figür 15: Minyatür Testinin Şekillendirme Aşaması.



Figür 16: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Minyatür Testi.

7-Minyatür Testi 2

Menemen çamurundan tornada şekillendirilmiştir. Yüksekliği 8 cm, ağız çapı 3,5 cm, dip çapı 3,5 cm'dir. Dar bir boynu, küresel basık bir gövdesi vardır. Ağızdan gövdeye bağlanan dik bir kulpa sahiptir. Kulp elle şekillendirilip form deri sertliğindeyken eklenmiştir. Basit ağız kenarlı olup akıtacağı vardır. Alçak kaideli dibe sahiptir. Deri sertliğindeyken dip alma aletleriyle halka dip haline getirilmiştir (fig. 17). Üzerinde bezeme ve astar bulunmamaktadır (fig. 18).



Figür 17: Minyatür Testinin Şekillendirme Aşaması.

Figür 18: Pişirimi Yapılmış Minyatür Testi.

8-Tek Kulplu Küçük Boy Testi

Gri renk endüstriyel çamurdan tornada şekillendirilmiştir. Yüksekliği, 15 cm, karın çapı 10,5 cm, ağız çapı 4,5 cm, dip çapı 6,5 cm'dir. Küresel gövdeli, halka diplidir. 4 cm'lik silindirik bir boynu ve kalınlaştırılmış ağız kenarı vardır. Dibinde 0,5 cm'lik 8 adet delik vardır. Bu bir şeyi filtre etmek için kullanılmış olabileceğini hatırlatmaktadır. Ağızdan gövdenin üst kısmına bağlanan bir kulpu vardır (fig. 19). Krem renkli astar ile fırça kullanılarak astarlanıp açık kahverengi seramik boyası ile dekorlanmıştır. Boya bezeme kulpun dış kısmı ve dudak çevresinde görülür. Ayrıca boyunda ve boynun gövdeyle birleştiği yerde dairesel şerit bezeme görülür. Gövdenin üst yarısında kulp hizasında dağ motifleri ile dekorlanmış boya bezeme vardır (fig. 20). Bunun altında ise birkaç sıra yatay şerit bezeme görülmektedir. Dibin halka kısmında ve dip ile gövdenin birleştiği yerde yine boya bezemeli şerit bezeme gözlenmektedir (fig. 21).



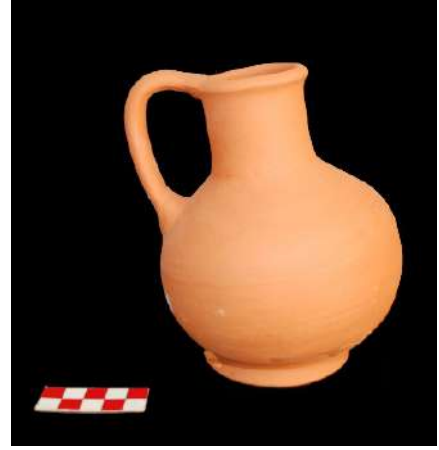
Figür 19: Küçük Boy Testinin Şekillendirme Aşaması.

Figür 20: Dekorlama Aşaması.

Figür 21: Dekorlanmış ve Pişirimi Yapılmış Küçük Boy Testi.

9-Tek Kulplu Orta Boy Testi (Kıbrıs Testisi)

Kırmızı Menemen çamurundan tornada şekillendirilmiştir. Yüksekliği 16 cm, ağız çapı 4,5 cm, dip çapı 8 cm'dir. Deri sertliğindeyken dip alma aletleriyle halka dip haline getirilmiştir. Ancak dip kabın tam merkezine oturtulmadığından karnı ileriye çıkık bir görüntü vermektedir. Dolayısıyla hafif eğik, asimetric bir görüntüsü vardır. Böyle bir formu üretmek için dip ve gövdenin ayrı ayrı yapılmış ve birleştirilmiş olması gerekmektedir. Küresel gövdeli, silindirik boyunlu, kalınlaştırılmış basit ağız kenarlıdır (fig. 23). Ağızdan başlayıp gövde ile birleşen dikine kulpa sahiptir. Kulp elle şekillendirilip form deri sertliğindeyken eklenmiştir (fig. 22).

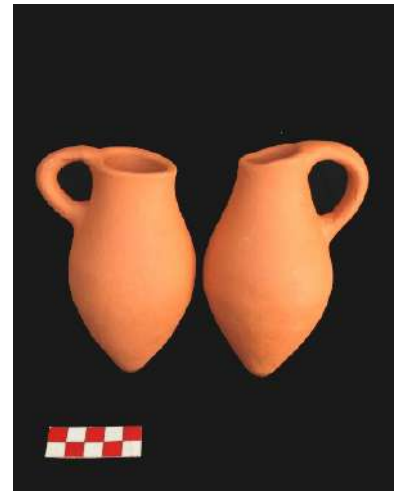


Figür 22: Orta Boy Testinin Şekillendirme Aşaması.

Figür 23: Pişirimi Yapılmış Kıbrıs Testisi.

10-Düğme Dipli Tek Kulplu Şişe/Testi (White Shaved Ware)

Menemen çamurundan hazırlanan hamur, tornada şekillendirilmiştir. Ancak elle şekillendirmeye de müsait bir formdur. Yüksekliği 13 cm, ağız çapı 4 cm'dir. Basit ağız kenarlı ve düğme dipli bir formdadır. Dibinin düğme şekilli olması bir yere asılı durduğuna işaret etmektedir. Ağız düz değil açılı kesilmiştir. Ağız kısmı tam olarak akıtacak denemese de bir ucundan hafifçe sıkılarak daraltılmıştır (fig. 24). Ağızdan boyun bitimine bağlanan dikine kısa ancak kalın bir kulpa sahiptir. Astar ve açkı olmayıp sadece silme gerçekleştirilmiştir. Kulp elde hazırlanarak form deri sertliğinde iken eklenmiştir. Herhangi bir bezeme yapılmamıştır (fig. 25).



Figür 24: Düğme Dipli Şişenin Şekillendirme Aşaması.

Figür 25: Pişirimi Yapılmış Düğme Dipli Şişe.

Sonuç

Kuzey Kıbrıs arkeolojisi için önemli veri kaynağı oluşturan Kral Tepesi, Geç Tunç Çağ seramik geleneklerini sağlam bir şekilde yansıtan seramik repertuvarına sahiptir. Bu repertuvar içinde yer alan Miken ve yerel üretimler bölgedeki Miken varlığını yansıtan önemli buluntu gruplarını oluşturur. Özellikle üzeni kulplu çömlek, çift kulplu çömlekçik, sıvı ve ritüel kapları bu grup içinde öne çıkan formlardır.

Bu özel malzemenin üretim aşamaları zahmetli bir süreç ve uzmanlık gerektiren bilgi ve teknolojiyi gerekli kılmaktadır. Miken seramik üretimi, hammadde kimyasından termal dinamiklere kadar derin bir deneye dayalı bilgi birikimini yansıtır. Bu teknolojik paket, sadece estetik bir başarı değil, aynı zamanda kapların mekanik dayanıklılığını ve geçirimsizliğini artıran işlevsel bir devrimdir.

Kaplar elde ve ayakla çevrilen çömlekçi çarkında üretilmiştir. Özellikle üzeni kulplu çömleğin ileri düzey uzmanlık gerektiren bir form olduğu anlaşılmaktadır. Matara da yine zaman ve uğraş gerektiren bir form olarak tanımlanabilir. Orijinal Miken malzemesinin renkleri ile yeniden üretimlerin renkleri bünye ve boya bezemede farklılık göstermektedir. Bunun temel nedeni kullanılan malzeme ve üretim teknolojisidir. Pişme sıcaklıkları Miken seramikleri ile uyumlu olmasına karşın, pişme atmosferinin farklılığı da ürünlerin görsel benzerliğinde doğal olarak farklar doğurmuştur. Mevcut üretim denemeleri, üretim süreçlerinin bazı yönlerini anlamak açısından katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Batmaz et al. (yayın aşamasında) A.Batmaz, T. Özaltın, B. Kızılduman, “Late Bronze Age Pottery from Kral Tepesi (Cyprus): Evidence for Interregional Interaction in the Eastern Mediterranean”, yayın aşamasında.
- Kızılduman 2017 B. Kızılduman, “Kıbrısta Kaleburnu-Kral Tepesi/Galini-vasili’de Dikkate Değer Bir Geç Tunç Çağı Yapısı”, *Olba* 25, 2017, 113-159.
- Kızılduman – Müller 2016 B. Kızılduman, U. Müller, “Bronze Age Cyprus: Kral Tepesi/Vasili The Northern Face of Cyprus”, *New Studies in Cypriot Archaeology and Art History*, eds. L. Summerer, H. Kaba, İstanbul, 2016, 211-223.
- Jones 2021 R. Jones, “The Decoration and Firing of Ancient Greek Pottery: A Review of Recent Investigations”, *Advances in Archaeomaterials* 2, 2021, 67-127.
- Xanthopoulou et al. 2021 V. Xanthopoulou, I. Iliopoulos, I. Liritzis, “Mineralogical and Microstructure Analysis for Characterization and Provenance of Ceramic Artifacts from Late Helladic Kastrouli Settlement, Delphi (Central Greece)”, *Geosciences* 11/36, 2021, 1-23.

SUMMARY

The island of Cyprus functioned as a pivotal maritime hub during the Late Bronze Age (LBA), facilitating intensive commercial and cultural exchanges between the Aegean, Anatolia, the Levant, and Egypt. Central to this period was the strategic role of the Mycenaeans, who utilised the island as both a copper source and a trade base. In this context, the settlement of Kral Tepesi (Vasili), located on a strategic plateau in the Karpaz Peninsula, serves as a keystone for understanding the regional LBA ceramic traditions and the extent of Mycenaean influence in Northern Cyprus.

The ceramic production of the Mycenaean period represents a zenith of pyrotechnological sophistication and standardisation. The manufacturing process involved meticulous material selection, primarily utilising calcium-rich clays characterised by favourable thermal expansion coefficients and porosity. By the LBA, the use of the fast potter's wheel had become standardised, enabling high levels of morphological symmetry and facilitating mass production. Firing typically occurred in circular or oval updraft kilns designed for high thermal efficiency and atmospheric control, traditionally reaching temperatures between 800°C and 1050°C.

Archaeological investigations at Kral Tepesi have identified a dichotomy in the ceramic repertoire: high-quality imported Mycenaean wares and locally manufactured imitations. Imported vessels are characterised by highly refined, inclusion-free pastes, burnished surfaces, and decoration applied over cream or buff slips. In contrast, local imitations utilise coarser pastes with significant grit inclusions and exhibit matte decoration without surface burnishing. While local potters emulated Mycenaean forms and thin-walled structures, they lacked the technological capacity to replicate the vibrant finishes of the Aegean imports, resulting in vessels with moderate firing and less durable surfaces.

To analyse the *chaîne opératoire* (production chain) of these assemblages, reproduction experiments were conducted on ten specific forms from Kral Tepesi, including stirrup jars, alabastrons, flasks, and various jugs. The methodology employed three types of industrial clay—white, red (Menemen), and grey—to simulate different paste compositions. While the original LBA vessels were fired in oak-fueled updraft kilns, these experiments utilised electric kilns, which introduced certain visual deviations in the final products due to different atmospheric conditions.

One of the most technically demanding forms reproduced was the stirrup jar. This vessel was wheel-thrown in a single stage with a closed mouth, necessitating the later addition of a false neck and double handles. The reproduction involved a bisque firing at 1000°C followed by a final firing at 1045°C after the application of reddish-brown decoration. Similarly, the alabastron and flask forms were shaped to test functional elements such as horizontal handles, which were likely designed for suspension via cords. Other forms, such as the filtered jug with base perforations and the button-based bottle (White Shaved Ware), highlighted specialised shaping techniques like “shaving” or base manipulation during the leather-hard stage.

The experimental study confirms that the production of Mycenaean ceramics was a “functional revolution” that enhanced the mechanical durability and impermeability of vessels through advanced material chemistry and thermal management. The reproduction process demonstrated that complex forms, particularly the stirrup jar, required a high degree of specialised craftsmanship and an empirical understanding of thermal dynamics. Ultimately, these experiments provide critical insights into the technological gaps between imported and local production sectors at Kral Tepesi.

Hellenistik Dönemde Bireysel Boşluk ve Bedensel Çöküş: Barberini Faun Örneği

Individual Emptiness and Bodily Collapse in the Hellenistic Period: The Case of the Barberini Faun

Meral ÇELİK

Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi

 0000-0001-5968-7941

meralcelik@aksaray.edu.tr

Atıf / Citation:

Çelik 2026, "Hellenistik Dönemde Bireysel Boşluk ve Bedensel Çöküş: Barberini Faun Örneği". Septem Artes 4 (2026), 15-30.

Makale Geliş | Received: 20.02.2026

Makale Kabul | Accepted: 20.04.2026

Septem Artes, 4 (2026) 15-30

DOI: 10.5281/zenodo.20401537



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



HELLENİSTİK DÖNEMDE BİREYSEL BOŞLUK VE BEDENSEL ÇÖKÜŞ: BARBERİNİ FAUN ÖRNEĞİ

Individual Emptiness and Bodily Collapse in the Hellenistic Period: The Case of the Barberini Faun

Meral ÇELİK*

Öz: Hellenistik dönem heykel sanatı, bireyin bedensel deneyimini, duygusal dünyasını ve ruhsal kırılganlığını önceki dönemlere kıyasla daha doğrudan ve yoğun bir biçimde görünür kılan yeni bir anlatım dili geliştirmiştir. Bu makale, Barberini Faun heykelini merkezine alarak, Hellenistik bireyin yaşadığı psikolojik gerilim, bedensel tükeniş ve varoluşsal boşluk duygusunun heykeltıraşlık yoluyla nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Barberini Faun, günümüzde son derece tanınmış bir müze eseri olmasına rağmen, akademik literatürde çoğunlukla erotizm, Dionysos kültü ya da uyku teması bağlamında ele alınmış, figürün taşıdığı psikolojik yoğunluk ve içsel dramatik yapı çoğu zaman ikincil planda bırakılmıştır. Çalışma, eserin biçimsel özelliklerinden hareketle, figürün gevşemiş ancak savunmasız bedensel duruşunu, yüz ifadesindeki belirsizliği ve kas yapısındaki gizli gerilimi Hellenistik bireyin ruhsal deneyimiyle ilişkilendirmiştir. Bu çerçevede uyku, rahatlatıcı ya da yenileyici bir durumdan ziyade, bilinçten geri çekilme, bedensel yorgunluk ve gerçeklikten kaçışın görsel bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Dionysosçu sarhoşluk, kendinden geçme ve sınırların çözülmesi gibi kavramlar, figürün bedensel hâliyle birleşerek eseri salt mitolojik bir anlatının ötesine taşımakta ve psikolojik bir temsil alanı oluşturmaktadır. Makale kapsamında Barberini Faun, dönemin benzer eserleriyle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu karşılaştırmalar eserin kahramanlık, zafer ya da ahlaki yücelik içermeyen, içe dönük, kırılgan ve karamsar bir beden anlayışını temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Barberini Faun, Hellenistik heykelin dramatik anlatılarının ötesine geçerek bireysel tükeniş, psikolojik yoğunluk

Abstract: Hellenistic sculpture developed a new visual language that rendered the bodily experience, emotional world, and psychological vulnerability of the individual more directly and intensely than in earlier periods. This article focuses on the Barberini Faun in order to examine how psychological tension, bodily exhaustion, and a sense of existential emptiness experienced by the Hellenistic individual are articulated through sculptural form. Although the Barberini Faun is a well-known museum piece today, scholarly literature has largely approached the sculpture within the frameworks of eroticism, Dionysian cult practices, or the theme of sleep, while its psychological depth and internal dramatic structure have often remained insufficiently explored. Starting from a formal analysis of the sculpture, this study relates the figure's relaxed yet exposed posture, the ambiguity of its facial expression, and the latent tension within its musculature to the inner experience of the Hellenistic individual. In this context, sleep is interpreted not as a soothing or regenerative state, but rather as a visual expression of withdrawal from consciousness, physical fatigue, and escape from reality. Dionysian concepts such as intoxication, loss of self-control, and the dissolution of boundaries merge with the bodily condition of the figure, carrying the sculpture beyond a purely mythological narrative and into the realm of psychological representation. In this article, the Barberini Faun is evaluated comparatively alongside similar works from the same period. These comparisons indicate that the work embodies an introspective, fragile, and pessimistic conception of the body, one that is devoid of heroism, triumph, or moral

* Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, meralcelik@aksaray.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-5968-7941.

Makale Türü: Araştırma | Geliş Tarihi: 20.02.2026 | Kabul Tarihi: 20.04.2026 | Atf: Çelik 2026, "Hellenistik Dönemde Bireysel Boşluk ve Bedensel Çöküş: Barberini Faun Örneği". *Septem Artes* 4 (2026), 15-30.

ve insani kırılganlık temalarını güçlü ve özgün bir görsel dile dönüştürebildiğini göstermektedir. Bu yönüyle eser, Hellenistik sanatın bireyi idealize eden temsil anlayışından uzaklaşarak, bedeni yaşanmışlık, yorgunluk ve içsel çatışmaların taşıyıcısı olarak ele aldığını ortaya koyan önemli bir örnek sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Barberini Faun, Bedensel Tükeniş, Hellenistik Heykel, Uyku, Dionysosçu İmgeleme.

exaltation. Ultimately, the Barberini Faun demonstrates that Hellenistic sculpture was capable of moving beyond dramatic narrative frameworks to articulate themes of individual exhaustion, psychological intensity, and human vulnerability through a powerful and distinctive visual language. In this respect, the work offers an important example of how Hellenistic art departs from idealised modes of representation by treating the body as a bearer of lived experience, exhaustion, and inner conflict.

Keywords: Barberini Faun, Bodily Exhaustion, Hellenistic Sculpture, Sleep, Dionysian Imagery.

Giriş

Hellenistik dönem heykel sanatı, antik dünyada insan bedenine ve bireysel deneyime yönelik algının köklü biçimde dönüştüğü bir evreyi temsil etmektedir. Klasik dönemin ölçü, denge ve idealleştirme ilkeleri bu dönemde yerini daha esnek, daha deneyimsel ve çoğu zaman çelişkili bir beden anlayışına bırakmıştır. Heykel artık yalnızca estetik bir bütünlüğün ya da ideal formun temsilcisi değil, aynı zamanda bedensel ve ruhsal hallerin taşıyıcısıdır¹. Bu bakımdan beden düzenli ve kontrol altında bir yapı olmaktan çıkarak yorulan, çözülen ve sınırlarını yitirmiş bir varlık olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla bu dönemde Klasik döneme göre çok daha farklı ve fazla figür dili ortaya çıkmıştır². Bu dönüşüm, Hellenistik dünyanın siyasal ve toplumsal gerçekliğiyle de doğrudan ilişkili olmuştur. Aslında bu değişim MÖ 4. yüzyıldan itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Bu değişimin öncüleri Atina başta olmak üzere Sparta, Thebai ve Makedonya olmuştur. Elbette Yunan yaşamı ve siyasi karakterindeki en büyük değişikliği Büyük İskender yapmıştır³. Bu siyasi ve toplumsal değişim sanatsal temsil biçimlerinde de karşılığını bulmuştur.

Söz konusu dönüşüm, yalnızca görsel sanatlarla sınırlı kalmayıp, çağdaş edebi üretimde de açık biçimde izlenebilmektedir. Theokritos'ta⁴ (MÖ 300-260) bireyin gündelik deneyimleri, yalnızlığı ve doğayla kurduğu kişisel ilişki ön plana çıkarken; Kallimakhos⁵ (MÖ 310/305-240), geleneksel büyük anlatılardan bilinçli bir uzaklaşmayla daha sınırlı, bireysel ve kırılgan temalara yönelmiştir. Benzer şekilde Menandros'un⁶ (MÖ 342-291) oyunlarında kahramanlık anlatılarının yerini sıradan bireylerin duygusal ve psikolojik durumları almıştır. Bu edebi yönelim, Hellenistik dünyada bireyin kamusal kimliğinden sıyrılarak daha içe dönük ve deneyim odaklı bir varlık olarak kavranmaya başladığını göstermektedir. Dolayısıyla heykel sanatında gözlemlenen bedensel gevşeme, tükeniş ve kontrol kaybı gibi temalar, yalnızca biçimsel yenilikler değil, aynı zamanda dönemin zihinsel ve kültürel dönüşümünün farklı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Edebi üretimde gözlemlenen bu bireyselleşme eğilimi, daha geniş ölçekte siyasal ve toplumsal yapıda yaşanan dönüşümlerle paralellik göstermektedir. Klasik dönemde polis yapısı içerisinde anlam kazanan yurttaş kimliği, Hellenistik krallıklar çağında yerini daha gevşek, daha parçalı ve çoğu zaman belirsiz bir aidiyet duygusuna bırakmıştır. Geniş imparatorluk coğrafyası içinde farklı kültürlerle kurulan yoğun etkileşim, ekonomik hareketlilik ve kent yaşamının kozmopolit niteliği, bireyin deneyim alanını genişletirken, aynı zamanda onu geleneksel toplumsal denetim mekanizmalarından da kısmen uzaklaştırmıştır⁷. Bu durum, sanatsal üretimde bireysel deneyimin ve içsel durumların daha görünür hale gelmesine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte söz konusu dönüşüm, yalnızca bir özgürleşme ya

1 Altunel 2023, 986-987.

2 Smith 2013, 9.

3 Boardman 2005, 160.

4 *Id.* 11.12.

5 *Epigr.* 3-10.

6 *Epit.* 287-289.

7 Pollitt 1986, 1.

da rahatlama olarak değerlendirilmemelidir. Aksine, politik ve toplumsal bağların zayıflaması, bireyin kendisini daha kırılgan, daha geçici ve daha savunmasız bir konumda deneyimlemesine de neden olmuştur. Dolayısıyla Hellenistik heykelde gözlemlenen bedensel gevşeme, kontrol kaybı ve sınırların çözülmesi hem bireyselleşmenin getirdiği serbestleşmenin hem de bu serbestleşmeye eşlik eden bir tür içsel çözülmenin görsel karşılığı olarak okunmalıdır.

Bu toplumsal ve kültürel arka plan içinde Hellenistik heykelde beden, kasların gücü ve oranların uyumunu aşan anlamlar taşıyan bir ifade aracına dönüşmüştür. Duruş, ağırlık dağılımı, kaslardaki gevşeme ve gerilim, yüz ifadesindeki belirsizlik gibi unsurlar, figürün ruh hâlini yansıtan temel göstergeler hâline gelmiştir. Yorgunluk, sarhoşluk, acı, kendinden geçme ya da bilinç kaybı gibi durumlar, ideal dışı olmalarına rağmen bilinçli bir estetik tercih olarak öne çıkmıştır. Bu yönelim, bedeni zaferin ve hâkimiyetin değil, deneyimin ve tükenişin mekânı hâline getirmiştir. Bu noktada *bedensel tükeniş* kavramı, Hellenistik heykel sanatını anlamak açısından merkezi bir önem taşımaktadır. Tükeniş, yalnızca fiziksel bir yorgunluk durumu değil, aynı zamanda ruhsal bir çözülme ve denetim kaybını da içermektedir. Heykellerde görülen gevşemiş bedenler, dengesiz duruşlar ve savunmasız pozisyonlar, figürlerin yalnızca bir anı değil, bir hâli temsil ettiğini düşündürmektedir. Bu hâller, çoğu zaman izleyiciyle empati kurulmasını zorlaştıran, hatta rahatsızlık yaratan bir doğrudanlığa sahiptir. Hellenistik dönemin bu yeni beden dili, klasik kahramanlık anlatılarından bilinçli bir uzaklaşma olarak okunabilir. Artık beden, gücün ve denetimin sembolü olmaktan çok, kırılganlığın ve geçiciliğin görünür kılındığı bir yüzeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, heykelin yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik bir anlatı aracı hâline gelmesine zemin hazırlamıştır. Beden, figürün kimliğini tanımlayan bir kabuk değil, içsel karmaşayı dışa vuran aktif bir anlatım unsurudur. Bu genel çerçeveye içinde değerlendirildiğinde Barberini Faun, Hellenistik heykel sanatında bedensel tükeniş ve psikolojik çözülmenin en çarpıcı temsillerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Buna karşın eser, günümüze ulaşan popülerliği ve müze bağlamındaki görünürlüğüne rağmen akademik literatürde çoğunlukla sınırlı tematik okumalarla ele alınmıştır. Figür, çoğu çalışmada erotik bir beden imgesi, Dionysos kültüne ait eğlenceli ve taşkın bir satyr tasviri ya da daha geniş anlamda *uyuyan figür* geleneğinin bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımlar, eserin biçimsel ve psikolojik karmaşıklığını açıklamada yetersiz kalmaktadır.

Barberini Faun'un bedeni, alışıldık anlamda bir dinlenme ya da huzur hâlini yansıtmamaktadır. Figürün geriye doğru açılmış gövdesi, kontrolsüzce yayılan uzuvları ve savunmasız pozisyonu, bedensel bir rahatlama çok, tükenmişlik ve teslimiyet duygusu uyandırmaktadır. Kas yapısında görülen gevşeme, bütünüyle bir çözülmeye işaret etmemiş, aksine hâlâ varlığını sürdüren bir içsel gerilim hissi yaratmıştır. Bu ikili durum, figürün gerçekten uyuyup uyumadığı ya da bilinç ile bilinçsizlik arasında askıda kalmış bir hâli temsil edip etmediği sorusunu gündeme getirmiştir. Yüz ifadesi, ağzın hafif aralık oluşu ve başın konumu, bu belirsizliği daha da derinleştirmiştir⁸. Figür, izleyiciyle bilinçli bir ilişki kurmasa da bedeni tüm açıklığıyla sergilenmiştir. Bu durum, heykelin izleyiciye sunduğu deneyimi tek taraflı ve rahatsız edici kılmıştır. Barberini Faun, ne idealize edilmiş bir tanrısal varlık ne de kahramanlaştırılmış bir figürdür. Aksine, tanrısal kökenine rağmen son derece insanî bir kırılganlık sergilemektedir. Bu yönüyle eser, Hellenistik heykelin bireyi yücelten değil, onu tüm çelişkileriyle görünür kılan yaklaşımını somutlaştırmıştır. Eserin Dionysosçu bağlamı, bu bedensel ve psikolojik çözülme anlamlandırmak açısından önemli bir arka plan sunmaktadır. Dionysos kültüründe sarhoşluk, kendinden geçme ve bilinç sınırlarının aşılması, geçici bir özgürleşme alanı yaratırken, bu deneyimin ardından gelen çöküş de kaçınılmazdır. Barberini Faun, bu sürecin coşkulu zirvesini değil, sonrasındaki sessiz ve ağır anı temsil etmektedir. Burada uyku, bir kurtuluş ya da yenilenme hâli olmaktan çok kaçış ve teslimiyetle ilişkilendirilmiştir. Beden, hazzı ulaşmış bir beden değil, hazzın ardından tükenmiş bir beden olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu makale, Barberini Faun'u Hellenistik heykel sanatında bedensel tükeniş ve bireysel boşluk kavramları ekseninde yeniden okumayı amaçlamaktadır. Çalışma, eseri yalnızca ikonografik bir satyr tasviri olarak değil, aynı zamanda Hellenistik bireyin ruhsal karmaşasını yansıtan bir beden temsili olarak ele alacaktır. Biçimsel çözümleme, uyku ve Dionysosçu deneyim temaları ile psikolojik yorumlar bir arada kullanılarak,

8 Durugönül 2018, 152.

Barberini Faun'un sunduğu içe dönük ve sessiz dramatik anlatı ortaya konacaktır. Bu yaklaşım, eserin literatürde çoğu zaman göz ardı edilen psikolojik gücünü görünür kılmayı hedeflemektedir.

Barberini Faun: Eserin Tanımı ve Biçimsel Analizi

Günümüzde Münih Glyptothek Müzesi'nde sergilenen Barberini Faun (fig. 1a-b) Paros mermerinden yapılmıştır⁹. 1820 yılına kadar Barberini koleksiyonunda bulunduğu için bu isimle anılmıştır. Barberini Faun, Roma'da Nero ve Domitianus bahçelerinin olduğu alanda sergilenmiştir¹⁰ ve orijinali MÖ 3. yüzyıla ya da MÖ 2. yüzyıl başına tarihlendirilen eserin Roma kopyasıdır¹¹. Eser, doğal mekânla ilişkilendirilen pek çok örnekten farklı olarak, kayalık bir oturma elemanını kompozisyonun ayrılmaz bir parçası hâline getirerek adeta kendi mekânını da beraberinde taşıması bakımından özgün bir konumda yer almaktadır¹². Ayrıca eserin uyku ve sarhoşlukla karşılaştırılan diğer örneklerine rağmen *abartılı ölçeği, kompozisyonel inceliği ve ikonografik özgünlüğü*¹³ onu Dionysos thiasosundaki tüm diğer satyrlerden ve benzer kurgulardan ayırmaktadır.

Barberini Faun, Hellenistik heykel sanatının figüratif ve ifadeci karakterini açık biçimde yansıtan, mermerden yapılmış bir heykeldir. Yaklaşık 2,16 m yüksekliğe sahip, gerçek insan ölçülerinin üzerinde tasarlanmış olan eser¹⁴, anıtsallık ile bedensel yakınlık arasındaki gerilimi kullanarak izleyiciyle doğrudan bir fiziksel ilişki kurmuştur. Heykelde, doğal bir kaya üzerine serilmiş hayvan postu üzerinde uyuyan oldukça kaslı bir satyr tasvir edilmiştir. Başında sarmaşık dalları ve meyvelerden oluşan bir çelengi bulunmaktadır. Baş sol omuzu üzerine tüm ağırlığını vererek yığılmış, sağ kolu da yukarı doğru kaldırılıp dirsekten kırılarak başın arkasına getirilmiştir¹⁵. Figür, sırtüstü uzanmış, gövdesi geriye doğru açılmış ve uzuvları kontrolsüz biçimde yayılmış bir pozisyonda betimlenmiştir. Bu duruş, heykelin kapalı ve dengeli bir kompozisyonun ziyade açık, savunmasız ve mekâna yayılan bir yapı sergilemesine neden olmuş ve esere derinlik kazandırmıştır. Ağırlık dağılımı belirli bir eksenle toplanmamış; beden, yerle temas eden noktalar arasında dengesiz bir biçimde yayılmıştır¹⁶. Bu durum, heykelin statik bir duruş yerine geçici ve istikrarsız bir hâli temsil ettiğini düşündürmektedir. Gövdenin torsiyonu, pelvisin konumu ve omuzların açısı arasında kurulan asimetri, bedensel kontrolün askıya alındığı bir anı yansıtmıştır.

Anatomik detaylar, eserin biçimsel gücünü belirleyen temel unsurlar arasındadır. Kaslar idealize edilmiş bir sertlikten uzaktır; gevşemiş, sarkmış ve yer yer ağırlığın etkisiyle şekil değiştirmiş bir yapı sergilemektedir. Buna karşın kas dokusu tamamen çözülen bir beden izlenimi de vermez. Bu kapalı gerilim, Pergamon üslubunun ayırt edici bir özelliğidir. Kasılmış karın kasları, iç uyluklardaki belirgin şişkinlik ve göğüs üst bölümündeki gerilmiş tendonlar hem Zeus Altarı'ndaki gigant figürlerinde hem de Barberini Faun'da gözlemlenmektedir¹⁷. Özellikle gövde ve uyluk bölgesinde, hâlâ hissedilen bir içsel gerilim mevcuttur. Bu gerilim-gevşeme karşıtlığı, figürün ne bütünüyle bilinçsiz ne de tam anlamıyla uyanık olduğu izlenimini güçlendirmiştir. Heykelde yüz ve baş bölgesi, bedensel duruşla uyumlu bir şekilde ele alınmıştır. Baş, geriye doğru düşmüş; boyun kasları gevşemiştir. Yüz ifadesi belirgin bir

9 Eser, Roma'daki Castel Sant'Angelo çevresinde açılan hendeklerde ele geçirilen iki heykelden biridir ve Papa VIII. Urbanus'un yeğeni Kardinal Francesco Barberini'nin bahçelerine taşınmıştır (Herring 2016, 34; Sorabella 2007, 221).

10 Özgan 2018, 231. Eserin eksik olan sağ bacağı, sol kolunun dirsekten aşağısı, panter postunun bir kısmı ve sağ elin uç kısımları alçı ile sonradan tamamlanmıştır. Ayrıca eserin kullanımı ile ilgili olarak Durugönül farklı önerileri aktarmıştır. İlk olarak heykel, MS 1. yüzyılda, yukarıda da değinildiği üzere, Nero ve Domitianus'un bahçelerinde sergilenmiştir. MS 2. yüzyılda ise eser İmparator Hadrianus tarafından kendi mozolesi için tasarlanan alanda yer almıştır. Geç Roma döneminde ise heykelin sağ tarafına açılan bir delik aracılığıyla bir havuz düzenlemesine uyarlanmış olduğu önerisidir (Durugönül 2018, 152).

11 Smith 2013, 155.

12 Ridgway 1971, 352.

13 Sorabella 2007, 220. Sorabella bu yayınında Barberini Faun'un Midas mitinin heykelsi bir ifadesi olarak tasarlandığını ileri sürmektedir.

14 Herring 2016, 33.

15 Sorabella 2007, 220; Özgan 2018, 232.

16 Özgan 2018, 232.

17 Sorabella 2007, 223. Eserdeki Pergamon stiline varlığı heykelin, Ludovisi ve Capitolium Galatlarının prototiplerinin üretildiği düşünülen MÖ 230-200 yılları arasında ya da Zeus Altarı'nın yontulduğu MÖ 2. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenmesini de mümkün kılmaktadır.

duygu durumunu net biçimde yansıtmamıştır. Ağız hafifçe aralık, gözler kapalı ya da yarı kapalıdır. Bu belirsizlik, figürün içinde bulunduğu hâlin kesin olarak tanımlanmasını zorlaştırmıştır. Ne huzurlu bir uyku ne de dramatik bir acı ifadesi söz konusudur. Yüz, bedende olduğu gibi arada kalmış bir durumu temsil etmektedir. Kompozisyon açısından bakıldığında Barberini Faun, izleyicinin heykeli tek bir bakış açısından algılamasına izin vermemektedir. Figürün uzanmış pozisyonu, çevresinde dolaşmayı teşvik etmekte, her açıdan farklı bir bedensel vurgu öne çıkmaktadır. Bu çok yönlü algı, heykelin tiyatral karakterini güçlendirmiştir. Figür, sahnede donmuş bir anı değil, izleyici var oldukça devam eden bedensel bir hâli temsil etmiştir.

Barberini Faun'un kompozisyonunda dikkat çeken bir diğer unsur, figür ile çevresindeki boşluk arasında kurulan ilişkidir. Heykel, kapalı ve içe dönük bir form anlayışı sunmak yerine, Hellenistik dönem Barok üslubunun karakteristik özelliklerinden biri olarak, bedeni mekâna doğru açan ve izleyici alanına taşan bir kompozisyon sergilemektedir¹⁸. Figürün uzuvlarının geniş bir alana yayılması, çevresindeki boşluğun pasif bir arka plan olmaktan çıkmasına ve kompozisyonun etkin bir parçası hâline gelmesine neden olmuştur. Bu boşluk, figürü tanımlayan ve onun bedensel hâlini vurgulayan bir unsur olarak işlev görmüştür. Negatif alanın bu denli belirgin kullanımı, figürün savunmasızlığını artırmıştır. Barberini Faun, kendisini çevreleyen mekâna karşı korunaklı değildir; aksine bedeni, izleyiciye tamamen açık bir biçimde sunulmuştur. Gövdenin geriye açılması ve genital bölgenin gizlenmeden teşhir edilmesi, figürün kontrol ve bilinç hâlinin askıya alındığını düşündürmektedir. Bununla birlikte, eser üzerine yapılan yayınların büyük bir bölümünde, faunun duruşunun bedensel dürtünün belirleyici olduğu erotik bir bedenselliği yansıttığı görüşü hâkimdir¹⁹. Bu durum, heykelin erotik bir beden imgesi olarak algılanmasına zemin hazırlasa da aynı zamanda izleyicide rahatsızlık ve huzursuzluk uyandıran bir açıklık hissi yaratmıştır. Heykelin tiyatral etkisi yalnızca bedenin duruşundan değil, aynı zamanda figürün izleyiciyle kurduğu tek taraflı ilişkiden kaynaklanmaktadır. Figür, izleyiciye bakmaz; onun varlığının farkında değildir. Buna karşın beden, tüm çıplaklığıyla izlenmeye açıktır. Bu asimetri, izleyiciyi pasif bir gözlemciden çok, istemeden dâhil olduğu bir sahnenin tanığı konumuna itmiştir. Barberini Faun, izleyiciye bir anlatı sunmak yerine izleyiciyi figürün bedensel hâliyle yüzleşmeye zorlamıştır²⁰. Kompozisyondaki bu açıklık ve dengesizlik, heykelin zamansal niteliğini de etkilemiştir. Figür, belirli bir mitolojik olayın anlatımından çok, geçici ve kırılgan bir anı temsil etmiştir. Bu an ne öncesi ne de sonrası net biçimde tanımlanabilen bir durumdur. Beden, sanki biraz önce yoğun bir hareket ya da deneyim yaşamış ve şimdi bunun ağırlığı altında çözülmeye başlamıştır. Bu geçicilik duygusu, Hellenistik heykelin anlık hâlleri yakalama eğilimiyle uyumludur. Barberini Faun'un biçimsel özellikleri, heykelin yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda bedensel bir deneyimin temsili olarak okunmasına imkân tanımıştır. Denge kaybı, gevşeme, mekâna açılma ve savunmasızlık, figürün içinde bulunduğu ruh hâlinin bedensel karşılıklarıdır. Bu noktada biçim ile anlam arasındaki ilişki belirginleşmiş, bedenin nasıl temsil edildiği, figürün neyi temsil ettiğini doğrudan belirlemiştir. Bu yönüyle Barberini Faun, Hellenistik heykelde bedenin pasif bir taşıyıcı değil, anlatının kendisi hâline geldiği örneklerden biri olarak değerlendirilmelidir.

Uyku ve Tükenmişlik Teması

Uyuyan figür teması, Arkaik dönem sonlarına doğru vazolar üzerinde Dionysos thiasosu ile bağlantılı olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bu sahneler çoğunlukla kaya ya da ağaç tasvirlerinin olduğu doğal ve kırsal bir ortamda yer almaktadır. MÖ 490-480 yılına tarihlendirilen ve Makron'a ait olan bir vazoda muhtemelen içkinin etkisiyle kendinden geçmiş olan bir satyr, ona yaslanan bir maenad ile tasvir edilmiştir²¹. Bu örnekte olduğu üzere bir kolun bükülerek başın arkasına atıldığı hareket Yunan sanatında uyuyan figürleri tanımlamak amacıyla sıklıkla kullanılmıştır. Arkaik dönemden itibaren Yunan sanatında, Ariadne, Polyphemos, Endymion ve dev Alkyoneos gibi çok sayıda mitolojik karakter bu uyku pozisyonu içinde betimlenmiştir²².

¹⁸ Çelik 2026, 200.

¹⁹ Herring 2016, 32.

²⁰ Çelik 2026, 200.

²¹ Metmuseum 06.1152.

²² Herring 2016, 43-44.

Özellikle mitolojik anlatılar bağlamında uyku, bedenin geçici olarak dünyadan çekildiği, çoğu zaman korunaklı ve olumlu bir durum olarak temsil edilmiştir. Endymion figürü, bu bağlamda en bilinen örneklerden biridir²³; derin bir uykuya dalmış genç beden, ilahi temasın ve zamansızlığın simgesi hâline gelmiştir. Benzer biçimde Ariadne, terk edilmişliğin ardından gelen uyku hâliyle betimlenmiş; burada uyku, acının askıya alındığı ve yeniden doğuşa zemin hazırlayan bir ara durumdur. Bu tür örneklerde uyku, bedeni yıpratıcı değil, onu geçici olarak koruyan bir hâl olarak sunulmuştur. Figürler genellikle kapalı, kendi içine çekilmiş pozisyonlarda betimlenmiş ve uzuvlar kontrollü, beden mekânla sınırlı bir ilişki içindedir. Kompozisyonlar, izleyicide sakinlik ve empati uyandıracak biçimde düzenlenmiştir. Uyuyan beden, savunmasız olsa bile bu savunmasızlık estetik bir denge ve anlatsal bir bütünlük içinde sunulmuştur²⁴. Hellenistik dönemde uyku temasının temsili, bu gelenekle bağını bütünüyle koparmamış ancak önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Dönemin sanatı, uyku hâlini yalnızca mitolojik bir duraklama olarak değil, bedensel ve ruhsal bir deneyim olarak ele almaya başlamıştır. Bu bağlamda uyku, dinlenme ya da korunma anlamı ile beraber yorgunluk, sarhoşluk ve bilinç kaybı gibi durumlarla da iç içe geçmiştir²⁵. Beden, uykunun içinde çözülmüş ve kontrol, yerini belirsizliğe bırakmıştır. Bu dönüşüm, uyuyan figürün izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de değiştirmiştir. Klasik ve erken örneklerde izleyici, figürün uyku hâline dışarıdan ve güvenli bir mesafeden tanıklık etmektedir. Hellenistik dönemde ise uyuyan beden, izleyiciyle daha doğrudan ve rahatsız edici bir temas kurmaktadır. Uyku, figürü zamansız bir idealleştirmeden çıkararak, belirli bir anın ve deneyimin içine hapsedmiştir. Bu durum, uyuyan figürün estetik bir motif olmaktan çok, psikolojik bir anlatı aracı hâline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda Barberini Faun, uyuyan figür geleneği içinde değerlendirilebilecek olmakla birlikte, bu geleneğin sınırlarını zorlayan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürün bedensel duruşu ve kompozisyonu, alışıldık uyku temsillerindeki huzur ve dengeyle örtüşmemektedir. Uyku, burada bedeni toparlayan bir ara hâl değil, bedensel ve ruhsal tükenmişliğin bir sonucu olarak görünürlük kazanmıştır. Bu yönüyle eser, uyku temasını yeni ve daha karanlık bir anlam alanına taşımıştır. Barberini Faun'da uyku hâli, bedeni yenileyen ya da koruyan bir süreç olarak sunulmamıştır. Aksine, figürün duruşu ve kas yapısı, uykunun bedensel bir toparlanmadan çok, yoğun bir deneyimin ardından gelen tükenmişliğin sonucu olduğunu düşündürmüştür. Gövdenin geriye doğru aşırı biçimde açılması, uzuvların kontrolsüzce yayılması ve bedenin mekâna karşı savunmasız bırakılması, figürün bilinçli bir dinlenme hâlinde olmadığını ima etmektedir. Bu uyku, istemli bir geri çekilme değil, bedeni taşıyamayacak noktaya gelen bir çözülmenin kaçınılmaz sonucudur. Figürün kas yapısındaki ikili durum, bu yorumu güçlendirmektedir. Kaslar bütünüyle gevşemiş değildir; özellikle gövde ve uyluk bölgelerinde hissedilen gerginlik, bedenin tamamen bilinçsiz bir duruma geçmediğini düşündürmektedir. Bu durum, figürün uykusunu kesin bir bilinç kaybı olarak değil, bilinç ile bilinçsizlik arasında askıda kalmış bir hâl olarak okunabilir kılmıştır. Beden ne tamamen terk edilmiş ne de denetim altındadır. Bu bağlamda Barberini Faun'daki uyku, bir rahatlama anı olmaktan çok, bir kaçış biçimi olarak değerlendirilebilir. Figür, bedensel ve ruhsal yorgunluğun ağırlığı altında, bilinçten geri çekilerek varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu kaçış, kurtarıcı değil; geçici ve kırılgan bir durumdur.

Uyku temasının bu şekilde dönüştürülmesi, Hellenistik dönemin insan anlayışıyla uyumludur. Birey, artık tanrısal düzenin güvenli sınırları içinde konumlanan bir varlık değil; deneyimlerinin ağırlığı altında çözülen, sınırları belirsiz bir bedendir. Barberini Faun, bu kırılganlığı açıkça görünür kılmıştır. Figürün yarı uzanır pozisyonu, eserin taşıdığı erotik iletinin büyük bölümünü ileten temel unsurdur²⁶. Ancak figüre bakıldığında ilk dikkat çeken bedensel erotizmden ziyade uyku hâli ve bu uykunun sergilenme biçimidir. Bu durum figürü ideal bir mitolojik anlatının parçası olmaktan çıkararak insanî bir tükeniş hâline dönüştürmüştür. Bu nedenle Barberini Faun'u, uyuyan figür geleneğinin yalnızca bir varyasyonu olarak değerlendirmek yetersiz kalmaktadır. Eser, uyku temasını gerçek ve tükenmiş bir hâl olarak sunarak, bedensel ve psikolojik bir çöküşü görünür kılmış ve bu yönüyle Hellenistik heykelde, özellikle

23 Šmid 2017, 327.

24 McNally 1985, 153.

25 Stafford 1991-1993, 110, 119.

26 Herring 2016, 37.

Pergamon sanat geleneğinde, bireyin iç dünyasına yönelen anlatım dilini güçlendirmiştir²⁷. Uyku, burada ne huzur ne de kurtuluştur, bedenin taşıyamadığı bir deneyimden geçici olarak uzaklaşma çabasıdır. Bu yönüyle Barberini Faun, Hellenistik sanatın idealden uzak, daha karanlık ve daha içe dönük yüzünü temsil etmektedir.

Dionysosçu Perspektif: Kendinden Geçme, Çöküş ve Beden

Dionysos kültü, Antik Yunan düşünce dünyasında düzen, ölçü ve denetimle tanımlanan Apolloncu ilkenin karşıtını temsil etmektedir. Sarhoşluk, kendinden geçme, bedensel sınırların aşılması ve bireysel bilincin askıya alınması, Dionysosçu deneyimin temel unsurlarıdır²⁸. Bu bağlamda Dionysos, yalnızca bir şarap tanrısı değil, insanın bedensel ve ruhsal sınırlarını zorlayan bir ilke olarak anlaşılmalıdır. Dionysosçu deneyim, geçici bir özgürleşme vadeder ancak bu özgürlük çoğu zaman bedensel ve ruhsal bir bedel ile sonuçlanmıştır. Bu bakımdan satyr figürleri, bu deneyimin mitolojik ve görsel temsilcileri olarak heykel sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Geleneksel ikonografide bu figürler, hareket hâlinde, dans eden, müzik yapan ya da cinsel taşkınlık içinde betimlenmiştir²⁹. Bedenler dinamik, kaslar gergin ve kompozisyonlar çoğunlukla enerjik ve dışa dönüktür. Bu tür temsillerde Dionysosçu coşku, bedeni yücelten ve canlılıkla ilişkilendirilen bir hâl olarak sunulmuştur.

Hellenistik döneme gelindiğinde bu ikonografik gelenek korunmakla birlikte önemli bir anlam kaymasına uğramıştır. Satyr figürleri artık yalnızca coşkun ve hareketin değil, bu coşkunun ardından gelen yorgunluğun ve çöküşün de taşıyıcısı hâline gelmiştir. Dionysosçu deneyimin bedensel sonuçları, heykel sanatında daha görünür kılınmıştır. Bu noktada beden, yalnızca kendinden geçmenin aracı değil, bu deneyimin ağırlığını taşıyan bir yüzey olarak ele alınmıştır. Bu dönüşüm, Hellenistik bireyin ruhsal karmaşasıyla yakından ilişkilidir. Dionysosçu deneyim, artık toplumsal bir ritüelin güvenli çerçevesi içinde değil, bireysel bir sınır aşımı olarak algılanmaktaydı³⁰. Heykel sanatında bu durum, bedenin kontrol kaybı, dengesizlik ve savunmasızlık üzerinden ifade edilmiştir. Satyr figürü, neşeli bir eşlikçi olmaktan çıkarak, bedensel bir deneyimin ardından çözölen bir bireye dönüşmüştür. Bu bakımdan Barberini Faun, Dionysosçu ikonografinin dönüşmüş bir temsildir. Figür, coşkun anını değil, sonrasını; hareketi değil, hareketsizliği; zaferi değil, bedensel teslimiyeti betimlemiştir. Bu yönüyle eser, Dionysosçu deneyimin romantize edilmiş yüzünden ziyade, onun bedende bıraktığı izi görünür kılmıştır. Dionysos burada bir kutlama figürü değil, bedeni çözölen bir deneyimin ardındaki güç olarak hissedilmektedir.

Dionysosçu ikonografinin heykel sanatındaki yansımaları incelendiğinde satyrler, kentaurlar ve nymphaların çoğunlukla hareket, taşkınlık ve bedensel canlılık üzerinden kurgulandığı görölmektedir. Özellikle geç Klasik ve erken Hellenistik dönem örneklerinde, dans eden ya da müzik eşliğinde betimlenen satyr figürleri, Dionysosçu coşkunun sürekliliğini vurgulamıştır. Örneğin *Uffizi'deki Dans Eden Satyr* tipi, bedensel denge ile hareket arasındaki ince uyumu korurken, figür hâlâ kontrol sahibidir³¹. Coşku, bedeni dağıtan değil aksine onu estetik bir dinamizm içinde tutan bir güç olarak sunulmuştur. Benzer şekilde, Uyuyan Satyr tipolojisi de antik heykel repertuarında bilinen bir temadır. Bu tür örneklerde satyr figürü çoğunlukla yan yatmış, bedenini kısmen kapatan ve mekânla sınırlı bir ilişki kuran pozisyonlarda betimlenmiştir. Uyku burada geçici bir duraklama anı olarak okunur, figürün bedeni gevşemiştir ancak çözölmüş değildir. Kas yapısı hâlâ bütünlüklüdür ve kompozisyon izleyicide dramatik bir huzursuzluk yaratmamaktadır. Uyku, Dionysosçu deneyimin güvenli bir parçası olarak sunulmuştur³².

Pergamon çevresinde gelişen Hellenistik heykel geleneğinde ise Dionysosçu figürlerin daha dramatik ve yoğun bir anlatı dili kazandığı görölmektedir. Burada bedenler daha torsiyonlu, yüz ifadeleri daha abartılı ve duygusal gerilim daha yüksektir. Yine de bu örneklerin büyük bir kısmında hareket hâlâ merkezi bir

27 Pollitt 1986, 134.

28 Horyna 2021, 2.

29 Vogeikoff 1998, 235-238.

30 Smith 2013, 131-132.

31 Habetzeder 2012, 134.

32 Herring 2016, 48-50.

rol oynamaktadır. Bedensel enerji tüketilmiş olsa bile, figürler hâlâ anlatısal bir eylemin içindedir. Çöküş, tamamlanmış değil dramatize edilmiş bir süreç olarak sunulmuştur³³. Barberini Faun, bu örneklerin hiçbirisiyle tam anlamıyla örtüşmemektedir. Figür ne dans hâlinde ne de anlatısal bir sahnenin parçası gibi görünmektedir. Uyku hâli, onu korunaklı bir duraklama alanına taşımamış, aksine bedeni tüm ağırlığıyla mekâna bırakmıştır. Gövdenin aşırı geriye açılması, uzuvların kontrolsüz biçimde yayılması ve figürün kendisini sınırlayacak hiçbir bedensel kapanma göstermemesi, bu eseri Dionysosçu ikonografinin alışıldık sınırlarının dışına taşımıştır. Bu yönüyle Barberini Faun, Dionysosçu coşkunun değil, coşkunun bedende bıraktığı yıkıcı izlerin temsili olarak değerlendirilebilir. Burada Dionysosçu deneyim artık bedeni harekete geçiren bir güç olmaktan çıkmış, onu tüketmiş olan bir sürecin ardından geriye kalan hâl olarak görünürlik kazanmıştır. Figür, mitolojik bir eşlikçi değil, deneyimin bedelini taşıyan bir beden hâline gelmiştir. Bu durum, eseri erotik ya da dekoratif bir satır betimlemesi olmaktan uzaklaştırarak, varoluşsal bir temsil düzeyine taşımıştır. Barberini Faun'un heykeltıraşlık geleneği içindeki özgünlüğü, tam da bu noktada belirginleşmektedir. Eser, Dionysosçu ikonografiyi yüceltici ya da romantize edici bir anlatıdan çıkararak, bedensel tükenişin sessiz ve rahatsız edici gerçekliğine odaklanmıştır. Coşkunun ardından gelen bu ağır durgunluk, Hellenistik dönemin bireye yüklediği psikolojik ve bedensel gerilimin güçlü bir ifadesi olarak okunabilir. Böylece Barberini Faun, Dionysosçu temsiller arasında istisnai bir yerde konumlanmaktadır.

Psikolojik Yorum: Anti-Kahramanlık, Bireysel Boşluk ve Bedensel Yorgunluk

Barberini Faun'un temsil ettiği bedensel hâl, Hellenistik heykel sanatında giderek belirginleşen yeni bir insan anlayışının görsel ifadesi olarak okunabilmektedir. Bu anlayışta beden, artık gücün, zaferin ya da tanrısal denetimin simgesi değildir; aksine, deneyimlerinin ağırlığını taşıyan, sınırlarına ulaşmış ve çözülmeye açık bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürün ne yaptığı değil ne hâlde olduğu önemlidir. Anlatıdan çok durum, eylemden çok sonuç temsil edilmektedir. Bu yönüyle Barberini Faun, Klasik ve erken Hellenistik sanatın kahramanlık geleneğinden bilinçli bir uzaklaşma sergilemiştir. MÖ 4. yüzyıla tarihlendirilen ve Lysippos'a atfedilen Farnese Herakles'inde olduğu üzere Klasik kahraman bedeni, kontrol, ölçü ve istikrarla tanımlanırken³⁴, Barberini Faun'un bedeni kontrol kaybı, dengesizlik ve savunmasızlık üzerinden anlam kazanmıştır. Figür ne bir mücadele içindedir ne de bir zaferin ardından betimlenmiştir. Aksine, bedeni taşıyamayacak noktaya gelmiş bir deneyimin ardından, tüm direncini yitirmiştir. Bu durum, figürü bir *anti-kahraman* hâline getirmiştir. Anti-kahramanlık burada yalnızca anlatısal bir tercih değil, psikolojik bir konumlanmadır. Barberini Faun, eyleyen bir özne olmaktan çıkmış, edilgen, çözülen ve kendisine bırakılmış bir bedene dönüşmüştür. Bu edilgenlik figürü küçültmemiş, tam tersine onu son derece insani ve kırılgan kılmıştır. Tanrısal kökenli bir varlığın bu derece savunmasız sunulması, Hellenistik sanatın bireyi idealize etmekten ziyade görünür kılma arzusunu yansıtmıştır.

Figürün bedensel çözülüşü, yalnızca fiziksel bir yorgunluk olarak değil, psikolojik bir boşluk hâli olarak da okunabilmektedir. Barberini Faun'un uykusu, bilinçli bir dinlenme süreci olmaktan uzaktır. Figür, kendisini toparlamak için değil, artık taşıyamadığı bir deneyimden geri çekilmek için uyumustur. Bu geri çekilme, huzur verici değildir. Beden gevşemiştir, ancak rahatlamış değildir. Kaslardaki gerginlik, deneyimin henüz bedeni terk etmediğini göstermektedir. Bu psikolojik belirsizlik, figürün izleyiciyle kurduğu ilişkide de kendisini göstermiştir. Figür, izlenmeye açık hâlde olmasına rağmen, izleyiciyle bilinçli bir temas kurmamıştır. Bu tek taraflı ilişki, izleyiciyi konforlu bir seyirci konumundan çıkarmıştır. İzleyici, figürün durumuna tanıklık ederken, aynı zamanda onun savunmasızlığına da istemeden ortak olmuştur. Bu deneyim, empati ile rahatsızlık arasında salınmaktadır. Dolayısıyla Barberini Faun, Hellenistik dönemin bireysel yalnızlık ve aidiyet krizlerini yansıtan bir beden olarak tasvir edilmiş halidir. Büyük politik yapıların ve imparatorlukların ortaya çıktığı bu dönemde, birey kendisini giderek daha anonim ve güvensiz bir dünyada konumlandırmak zorunda kalmıştır. Sanatta bu durum, toplumsal ideallerden çok bireysel hâllerin temsil edilmesiyle karşılık bulmuştur. Barberini Faun, herhangi bir topluluğun ya da

33 Smith 2013, 131-132.

34 Schneider 2005, 140-141.

ritüelin parçası değildir. Figür, tek başına ve kendi bedeniyle baş başadır. Dionysosçu deneyimin burada bir coşku alanı olmaktan çıkması da bu yalnızlık duygusunu güçlendirmiştir. Satyr figürleri geleneksel olarak kalabalık sahneler, şenlikler ve hareketli kompozisyonlar içinde yer alırken, Barberini Faun tekil ve izole bir beden olarak sunulmuştur³⁵. Coşku sona ermiştir; geriye kalan yalnızca bedenin taşıdığı yorgunluktur. Bu yalnızlık, figürü mitolojik bir tip olmaktan çıkararak, Hellenistik bireyin ruh hâlini temsil eden evrensel bir imgeye dönüştürmüştür.

Barberini Faun'un bedeni, zaferin değil, yorgunluğun estetiğini sunmaktadır. Bu estetik, izleyicide hayranlık uyandırmaktan çok, bedensel ve ruhsal sınırların farkına varma duygusu yaratmıştır. Figür, güçlü olduğu için değil, çözüldüğü için etkileyicidir. Bu etki, Hellenistik heykelin dramatik anlatılarının daha içe dönük ve sessiz bir yüzünü ortaya koymaktadır. Burada trajedi, dışsal bir çatışmada değil, bedenin kendi ağırlığını taşıyamayışında saklıdır. Bu insani kırılma vurgusu, figürün kimliğinin algılanış biçimini de belirlemiştir. Arkaik ve Klasik dönem temsillerinde satyrler, ayırt edici fiziksel özellikleri aracılığıyla betimlenmiş ve "öteki" kimlikleri açık biçimde ortaya konmuştur. Buna karşılık Barberini Faun'da hibrit karakteri görünür kılan unsurlar oldukça sınırlıdır. Figürün doğüstü kimliğini işaret eden başlıca öğeler yalnızca kuyruğu ve sivri kulağıdır³⁶. Sonuç olarak Barberini Faun, Hellenistik dönemde bireyin nasıl algılandığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Figür ne ideal bir tanrı ne de kahramanlaştırılmış bir beden olarak temsil edilmiştir. O, deneyimlerinin ardından tükenmiş, bilinci askıya alınmış ve bedeniyle baş başa kalmış bir varlıktır. Bu temsil, Hellenistik heykelin yalnızca dramatik değil, aynı zamanda derin biçimde psikolojik bir anlatı kurduğunu göstermektedir³⁷. Barberini Faun'un gücü, tam da bu sessiz ve çözülen hâlde yatmaktadır.

Barberini Faun'un bedensel hâli, yalnızca bireysel bir ruh durumunu değil, Hellenistik dünyanın kolektif psikolojisinde giderek görünür hâle gelen yorgunluk, yönsüzlük ve aidiyet kaybını da yansıtmaktadır. Klasik dönemin ölçülü, dengeli ve ahlaki olarak idealize edilmiş bedeni, Hellenistik evrede artık taşıması zor bir yük hâline gelmiştir. Bu eserde beden, ideali temsil eden bir araç olmaktan çıkarılmış, yaşanmışlığın, aşırılığın ve tükenişin izlerini doğrudan sergileyen bir yüzeye dönüşmüştür. Faun'un gevşemiş ama aynı anda savunmasız duruşu, Hellenistik bireyin dünyayla kurduğu ilişkinin kırılmağını görünür kılmıştır. Bu noktada Barberini Faun, Pergamon Okulu'nun dramatik anlatımıyla sıkça karşılaştırılsa da ondan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Pergamon Zeus Sunağı'ndaki Gigantomakhia frizleri ya da Ölen Galat heykelinde bedensel çöküş, hâlâ anlatısal bir çerçeveye ve ideolojik bir amaca hizmet etmektedir³⁸. Galat savaşı'nın ölümü trajiktir, fakat onurludur; bedensel yıkım, ahlaki bir yücelikle dengelenmiştir³⁹. Barberini Faun'da ise benzer bir denge söz konusu değildir. Figür ne bir düşmanın karşısında yenilmiş ne de bir kahramanlık anlatısının parçasıdır. Çöküş, dışsal bir çatışmanın sonucu değil, içsel bir çözülmenin dışavurumudur. Bu yönüyle eser, Hellenistik heykelde giderek artan anti-kahramanlık eğiliminin güçlü bir örneğini oluşturmuştur. Barberini Faun, ne mitolojik anlatının merkezinde yer alan bir tanrıdır ne de ideolojik bir mesaj taşıyan bir figürdür. Satyr kimliği, onu normun dışında konumlandırmış; ancak burada *öteki* olma durumu erotik ya da neşeli bir aşırılık olarak değil, bedensel ve ruhsal bir yorgunluk olarak görünür olmuştur. Bu, Hellenistik sanatın seyirciyi yüceltici bir anlatıdan çok, rahatsız edici bir yüzleşmeye davet ettiğini göstermektedir. Benzer bir psikolojik kırılma, Uyuyan Ariadne heykelinde de izlenebilir; ancak Ariadne'nin uykusu hâlâ anlatısal bir beklentiyle yüklüdür. Uyku, terk edilmişliğin ardından gelecek olan Dionysos'la birleşmenin habercisidir⁴⁰. Barberini Faun'da ise gelecek askıya alınmıştır. Figürün

35 Pollitt 1986, 134.

36 Barrow 2015, 103.

37 Altunel 2023, 988.

38 Özgan 2018, 157-158.

39 Bu çalışmada Barberini Faun ile karşılaştırma amacıyla kullanılan Ölen Galat, ontolojik olarak farklı iki temsil kategorisine aittir. İlki, Satyr tipolojisi içerisinde değerlendirilen mitolojik bir varlığı, ikincisi ise tarihsel gerçekliğe sahip Galat kimliğini temsil etmektedir. Bu nedenle söz konusu karşılaştırma, figürlerin tarihsel ya da mitolojik statülerine dayalı bir eşitleme amacı taşımamakta, aksine Hellenistik heykeltıraşlıkta bedenin ifade olanakları, patetik anlatım, gevşeme ve terk edilmişlik gibi temaların farklı temsil kategorileri üzerinden nasıl görselleştirildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Dolayısıyla burada kurulan ilişki, ikonografik ya da tarihsel bir paralellikten ziyade, biçimsel ve anlatımsal düzlemde değerlendirilmiştir.

40 Apollod. *Epit.* E.1.

uykusu, bir dönüşüm vaadi taşımaz; yalnızca mevcut hâlin sürekliliğini ima etmektedir. Bu fark, eseri Hellenistik heykelde nadir görülen ölçüde karamsar bir temsil hâline getirmiştir.

Sonuç

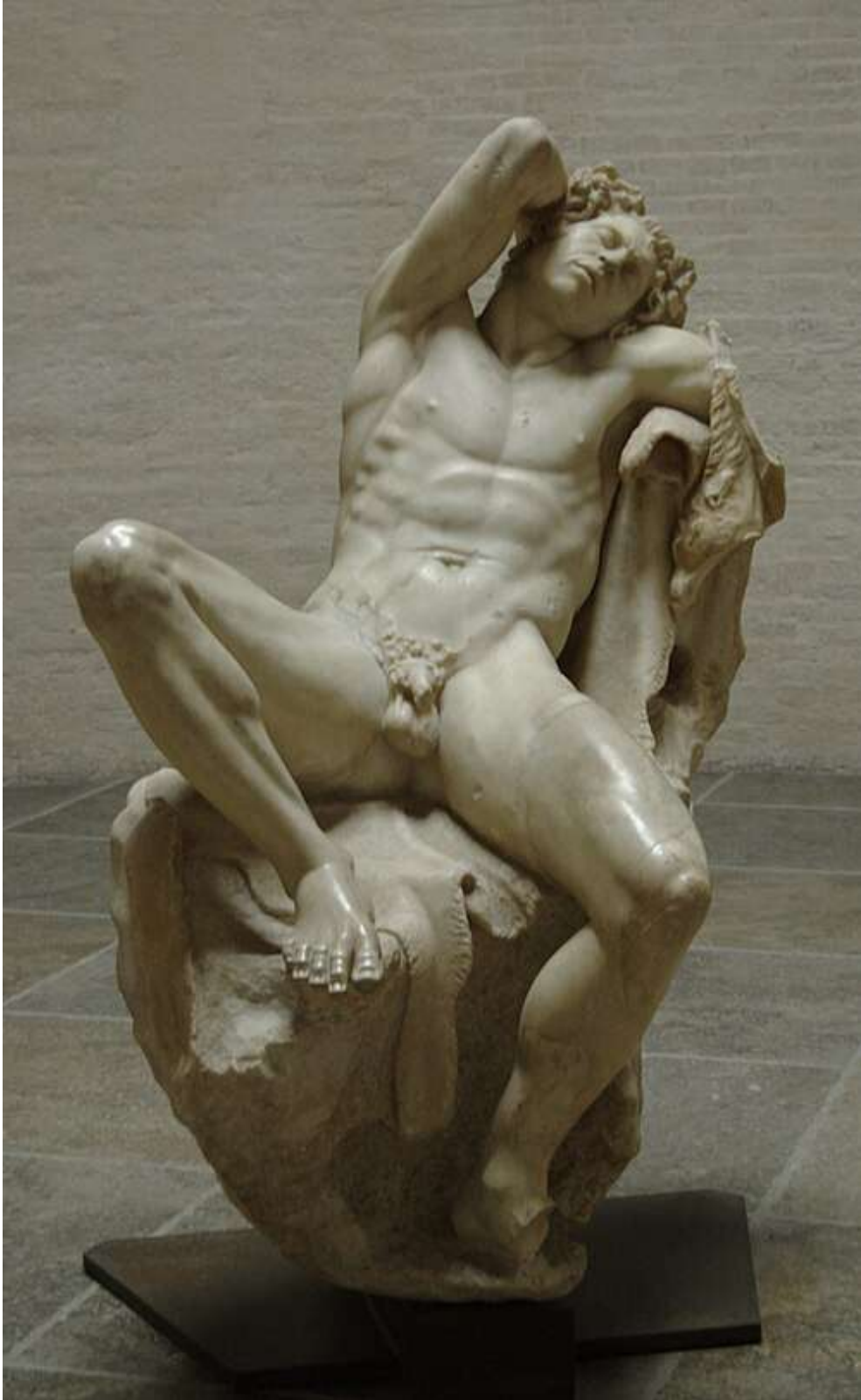
Barberini Faun, Hellenistik heykel sanatında sıklıkla vurgulanan dramatik anlatı, hareket ve patetik ifade repertuarının ötesinde, daha sessiz fakat çok daha sarsıcı bir temsil biçimi sunmaktadır. Bu eser, bedenin yalnızca eylem hâlindeki gerilimini değil, eylem sonrasındaki çöküşü, gevşemeyi ve tükenmişliği görünür kılmıştır. Böylece Hellenistik dönemde bireyin sanat aracılığıyla nasıl yeniden tanımlandığını anlamak için ayrıcalıklı bir örnek hâline gelmiştir. Faun'un bedeni, zafer ya da kahramanlık anlatısına eklenemeyen nadir temsillerden biri olarak, Hellenistik bireyin ruhsal karmaşasını doğrudan ve filtresiz bir biçimde yansıtmaktadır. Barberini Faun'un uyuyan bedeni, geleneksel ikonografide sıklıkla karşılaşılan *dinlendirici* ya da *koruyucu* uyku kavramıyla örtüşmemektedir. Burada uyku, bir ara durum değil, bilinçli bir kopuş, hatta bir tür geri çekilme olarak okunabilmektedir. Dionysosçu bağlamın sağladığı sarhoşluk, kendinden geçme ve sınırların çözülmesi temaları, figürün bedensel hâliyle birleşerek, eseri yalnızca mitolojik bir sahne olmaktan çıkarmıştır. Barberini Faun, mit aracılığıyla bireyin iç dünyasını açan bir aynaya dönüşmüştür. Bu yönüyle eser, Hellenistik heykelde giderek belirginleşen ideal olmayan beden anlayışının da önemli bir halkasını oluşturmuştur. Klasik dönemin ölçülü, kapalı ve ahlaki açıdan tutarlı bedeni yerini, açık, savunmasız ve duygusal olarak belirsiz bir bedene bırakmıştır. Barberini Faun'da beden, estetik bir bütünlükten çok, yaşanmışlığın izlerini taşıyan bir yüzey gibidir. Kaslardaki gerilim, gevşemiş duruş ve yüz ifadesindeki donukluk, bireyin içsel tükenmişliğini doğrudan bedensel bir dille tercüme etmiştir.

Barberini Faun, Hellenistik dünyanın politik, kültürel ve coğrafi genişlemesine eşlik eden bireysel yalnızlık ve aidiyet krizinin de görsel ifadelerinden biridir. Merkezi otoritelerin çözülmesi, kimliklerin çoğullaşması ve geleneksel değer sistemlerinin esnemesi, bireyin kendisini artık bir bütünün parçası olarak değil, çoğu zaman kendi iç dünyasına çekilmiş bir varlık olarak deneyimlemesine yol açmıştır. Barberini Faun'un kapalı anlatısı ve dış dünyayla kurduğu kopuk ilişki, bu dönüşümün heykeltıraşıltıdaki güçlü bir yansımasıdır. Sonuç olarak Barberini Faun, Hellenistik heykelin yalnızca patetik ya da tiyatral yönlerini değil, içe dönük, karamsar ve psikolojik açıdan yoğun bir anlatım potansiyeline de sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu eser, bedenin yalnızca gücün değil, kırılganlığın da taşıyıcısı olabileceğini göstermektedir. Hellenistik sanatın çoğu zaman göz ardı edilen bu yönü, Barberini Faun üzerinden okunduğunda, dönemin birey algısına dair daha derin ve çok katmanlı bir değerlendirme yapılmasına olanak tanımaktadır. Böylece heykel, yalnızca estetik bir nesne olarak değil, Hellenistik insanın varoluşsal durumunu kayda geçen sessiz ama etkili bir tanıklık olarak konumlanır.

KAYNAKÇA

- Altunel 2023 L. Altunel, “Antik Yunan ve Roma Heykel Sanatında Beden”, *Social Sciences Research Journal* 12/8, 2023, 983-994.
- Barrow 2015 R. Barrow, “The Body, Human and Divine in Greek Sculpture”, *A Companion to Ancient Aesthetics*, eds. P. Destree, P. Murray, 2015, 94-108.
- Boardman 2005 J. Boardman, *Yunan Sanatı*, İstanbul, 2005.
- Çelik 2026 M. Çelik, “Boşlukla Konuşmak: Hellenistik Dönem Heykeltıraşlığında Negatif Alan ve Mekânsal Algı”, *Yedi* 35, 2026, 193-205.
- Durugönül 2018 S. Durugönül, *Heykeller Konuşabilseydi: Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açından Bir Bakış*, İstanbul, 2018.
- Habetzeder 2012 J. Habetzeder, “The impact of restoration. The example of the dancing satyr in the Uffizi”, *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 5, 2012, 133-163.
- Herring 2016 A. Herring, “Sexy Beast: The *Barberini Faun* as an Object of Desire”, *Journal of the History of Sexuality* 25/1, 2016, 32-61.
- Horyna 2021 B. Horyna, “The History and Theory of The Dionysian Principle “Das Dionysische” in literature and philosophy before the classical formulations of Fr. Nietzsche”, *Felsefe Arkivi* 55, 2021, 1-16.
- McNally 1985 S. McNally, “Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art”, *Classical Antiquity* 4/2, 1985, 152-192.
- Metmuseum 06.1152 Metmuseum, *Terracotta kylix (drinking cup)*, 06.1152. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247570>)
- Özgan 2018 R. Özgan, *Hellenistik Devir Heykeltraşlığı III: Yüksek Hellenistik*, İstanbul, 2018.
- Pollitt 1986 J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, 1986.
- Ridgway 1971 B.S. Ridgway, “The Setting of Greek Sculpture”, *Hesperia* 40/3, 336-356.
- Schneider 2005 R.M. Schneider, “Der Hercules Farnese”, *Meisterwerke der Antiken Kunst*, ed. L. Giuliani, 2005, 136-157.
- Šmid 2017 K. Šmid, “Selene and Endymion on the marble relief from Celeia”, *Arheološki Vestnik* 68, 2017, 325-335.
- Smith 2013 R.R.R. Smith, *Hellenistik Heykel*, İstanbul, 2013.
- Sorabella 2007 J. Sorabella, “A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage”, *Classical Antiquity* 26/2, 2007, 219-248.
- Stafford 1991-1993 E.J. Stafford, “Aspects of Sleep in Hellenistic Sculpture”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38, 1991-1993, 105-120.
- Vogeikoff 1998 N. Vogeikoff, “A Smiling Satyr in Context”, *Stephanos: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, eds. K.J. Hartswick, M.C. Sturgeon, 1998, 235-239.

FIGÜRLER



Figür 1a: Barberini Faun (fotoğraflayan B. Saint-Pol, 2007).

(https://en.wikipedia.org/wiki/Barberini_Faun#/media/File:Barberini_Faun_front_Glyptothek_Munich_218_n2.jpg)



Fig r 1b: Barberini Faun (fotoğraflayan L. Tiyamiyu, 2010).
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fauno_Barberini_head.jpg)

SUMMARY

Hellenistic sculpture marks a decisive shift in the visual articulation of the human body, expanding its representational scope beyond idealized form and moral exemplarity toward emotional intensity, psychological complexity, and corporeal vulnerability. Unlike the Classical canon, which privileged balance, restraint, and ethical clarity, Hellenistic sculptors increasingly engaged with states of excess, fatigue, instability, and inner conflict. Within this broader artistic transformation, the Barberini Faun occupies a distinctive position, offering a striking visualization of bodily exhaustion and psychological withdrawal rather than heroic action or triumphant resolution. This article examines the Barberini Faun as a key example of how Hellenistic sculpture articulates individual experience through the language of bodily collapse and emotional ambiguity. Although the Barberini Faun is among the most recognizable sculptures in modern museum collections, scholarly discussion has largely framed the work within limited interpretative categories, most notably eroticism, Dionysian cult practice, or the iconography of sleep. While these approaches are not without merit, they tend to overlook the sculpture's psychological depth and its capacity to express a broader condition of existential fatigue. This study proposes a reading that situates the sculpture within the cultural and emotional landscape of the Hellenistic world, emphasizing the relationship between bodily representation and individual subjectivity.

The analysis begins with a detailed formal examination of the sculpture. The figure's reclined posture, open and exposed body, and pronounced muscular definition convey a tension between strength and surrender. The limbs are relaxed, yet the body remains alert in its vulnerability; the head tilts backward, the mouth slightly open, and the facial expression resists clear emotional classification. Rather than suggesting peaceful rest, these features evoke a state of physical depletion and psychological disengagement. The body appears not simply asleep but withdrawn—temporarily absent from conscious interaction with the surrounding world. In this context, sleep functions as a critical conceptual category. Contrary to traditional representations of sleep as a state of restoration or divine protection, the Barberini Faun presents sleep as an act of escape and a symptom of exhaustion. The sculpture does not depict a transitional moment leading toward awakening or transformation; instead, it suspends the figure in an indeterminate state, devoid of narrative resolution. This reading challenges conventional mythological interpretations and invites a psychological understanding of the work, in which bodily passivity becomes a visual metaphor for emotional depletion.

Dionysian imagery remains central to the interpretation, yet it is approached here not primarily as a cultic reference but as a psychological framework. Dionysian intoxication, loss of self-control, and dissolution of boundaries between body and mind are materialized through the faun's physical condition. The satyr figure, traditionally associated with vitality, desire, and excess, is reimagined as a body drained by its own intensity. This inversion underscores a key tension within Hellenistic art: the exploration of excess not as liberation alone, but as a potential source of collapse and vulnerability. To further contextualize the Barberini Faun, the article situates it within a comparative framework that includes other Hellenistic sculptural types. The pathos-laden figures of the Pergamene School, such as the Dying Gaul, articulate bodily suffering within a narrative of heroism and moral elevation. Although these figures display pain and defeat, their suffering retains a sense of dignity and purpose. By contrast, the Barberini Faun lacks any narrative justification for its condition. Its exhaustion is not the result of battle or sacrifice, but appears internal and unresolved, marking a significant departure from heroic paradigms. Similarly, comparisons with reclining or sleeping figures such as the Sleeping Ariadne reveal important distinctions. Ariadne's sleep, despite its vulnerability, is embedded within a mythological trajectory that promises transformation and renewal. The Barberini Faun, however, offers no such promise. The absence of narrative progression reinforces the sculpture's inward focus and contributes to its pessimistic tone. In this sense, the work aligns more closely with representations of marginal or non-ideal bodies in Hellenistic sculpture, such as figures depicting old age, poverty, or social exclusion. Yet even within this group, the Barberini Faun remains exceptional, as it presents a youthful and physically powerful body subjected to exhaustion rather than decline through age or deprivation.

From a socio-cultural perspective, the sculpture reflects broader shifts within the Hellenistic world. The expansion of political boundaries, the fragmentation of traditional civic identities, and the increasing visibility of individual experience contributed to new forms of artistic expression. In this environment, the body became a site for negotiating uncertainty, instability, and emotional strain. The exposed and defenseless posture of the Barberini Faun resonates with these conditions, suggesting a loss of protective frameworks that once structured individual identity. The sculpture thus functions not only as an aesthetic object but also as a visual document of Hellenistic subjectivity. Ultimately, this study argues that the Barberini Faun exemplifies a mode of representation in which bodily exhaustion and psychological vulnerability serve as central expressive tools. By rejecting heroic ideals and narrative closure, the sculpture articulates a deeply human condition marked by fatigue, withdrawal, and emotional ambiguity. In doing so, it expands our understanding of Hellenistic sculpture as a medium capable of engaging with complex inner states and existential concerns. The Barberini Faun should therefore be recognized not merely as an erotic or Dionysian image, but as a profound exploration of the limits of the body and the fragility of the individual within the Hellenistic world.

Antikçağda Kadın Bedeninin Denetimi: Pişmiş Toprak Figürinler Üzerinden Bir Toplumsal Okuma

Regulation of the Female Body in Antiquity: A Social Interpretation through Terracotta Figurines

Elçin DOĞAN-GÜRBÜZER

Doç. Dr., Ege Üniversitesi

 0000-0002-9047-8416

elcin.dogan.gurbuzer@ege.edu.tr

Atıf / Citation:

Doğan-Gürbüzer 2026, "Antikçağda Kadın Bedeninin Denetimi: Pişmiş Toprak Figürinler Üzerinden Bir Toplumsal Okuma". Septem Artes 4 (2026), 31-58.

Makale Geliş | Received: 08.03.2026

Makale Kabul | Accepted: 05.05.2026

Septem Artes, 4 (2026) 31-58

DOI: 10.5281/zenodo.20401688



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



ANTİKÇAĞDA KADIN BEDENİNİN DENETİMİ: PIŞMIŞ TOPRAK FİĞÜRİNLER ÜZERİNDEN BİR TOPLUMSAL OKUMA

Regulation of the Female Body in Antiquity: A Social Interpretation through Terracotta Figurines

Elçin DOĞAN-GÜRBÜZER*

Öz: Bu çalışma, antikçağ pişmiş toprak figürinlerinde kadın bedeninin nasıl temsil edildiğini ve bu temsiller aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl üretildiği, tanımlandığı ve denetlendiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Pişmiş toprak figürinler çoğu zaman yalnızca dinsel pratiklerin ya da estetik üretimin örnekleri olarak değerlendirilmiş olsa da bu çalışma söz konusu nesneleri aynı zamanda kadın bedenine atfedilen rollerin, normların ve sınırların maddi göstergeleri olarak ele almaktadır. Bu bağlamda figürinler, antikçağ toplumlarında kadın bedeninin nasıl algılandığını ve hangi toplumsal beklentiler çerçevesinde kurgulandığını anlamaya imkân veren önemli görsel ve arkeolojik veriler sunmaktadır. Çalışmada ikonografik analiz, buluntu kontekstleri ve toplumsal cinsiyet kuramı bir arada kullanılarak figürinlerde temsil edilen beden tipleri farklı kategoriler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu kapsamda kapalı ve örtülü bedenler, açık bedenler, oturan ve pasif duruş sergileyen figürler ile dans eden veya hareket hâlindeki bedenler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu tipolojik ve ikonografik ayrımlar, kadın bedeninin doğurganlık, annelik, ahlaki normlar ve toplumsal denetim ekseninde nasıl anlamlandırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Özellikle bedeninin açıklık-kapalılık ekseninde okunması, kadın bedeninin hem üretkenlik hem de kontrol altında tutulması gereken bir alan olarak nasıl kurgulandığını göstermektedir. Figürinlerin mezar, kutsal alan ve yerleşim bağlamlarındaki buluntu kontekstleri de değerlendirilerek bu temsillerin yalnızca estetik imgeler değil, aynı zamanda belirli toplumsal değerleri yeniden üreten ve dolaşıma sokan nesneler olduğu ileri sürülmektedir. Bu yönüyle çalışma, antikçağdaki

Abstract: This study examines how the female body is represented in terracotta figurines of Antiquity and how these representations contribute to the production, definition, and regulation of gender roles. Although terracotta figurines have often been interpreted primarily as objects of religious practice or as examples of aesthetic production, this study approaches them as material indicators of the roles, norms and boundaries attributed to the female body. In this context, figurines provide significant visual and archaeological evidence that helps reveal how the female body was perceived in ancient societies and how it was constructed within specific social expectations. The research combines iconographic analysis, find contexts and gender theory to evaluate different types of bodily representation depicted in the figurines. Within this framework, several categories are comparatively analysed, including closed or veiled bodies, exposed or openly displayed bodies, seated figures characterised by passive or inward-turned postures and dancing or moving bodies. These typological and iconographic distinctions are examined to understand how the female body was conceptualised in relation to fertility, motherhood, moral values, and mechanisms of social control. In particular, reading the body along the axis of openness and concealment reveals how the female body was constructed both as a site of reproduction and as a domain subject to regulation and supervision. The study also evaluates the archaeological contexts in which these figurines were found-such as graves, sanctuaries, and settlement areas-demonstrating that they should be understood not only as aesthetic representations but also as objects that reproduced and circulated specific social values.

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Çeşme Turizm Fakültesi, Turizm Rehberliği Bölümü, elcin.dogan.gurbuzer@ege.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-9047-8416.

Makale Türü: Araştırma | Geliş Tarihi: 08.03.2026 | Kabul Tarihi: 05.05.2026 | Atf: Doğan-Gürbüz 2026, "Antikçağda Kadın Bedeninin Denetimi: Pişmiş Toprak Figürinler Üzerinden Bir Toplumsal Okuma." *Septem Artes* 4 (2026), 31-58.

beden politikalarının küçük ölçekli maddi kültür ürünleri üzerinden nasıl okunabileceğini göstermeyi hedeflemektedir. Kadın bedeninin temsil biçimlerini arkeolojik veriler ve kuramsal yaklaşımlar ışığında ele alan bu araştırma, figürinlerin toplumsal cinsiyet, beden ve temsil ilişkisini anlamada sunduğu potansiyeli ortaya koyarak feminist arkeoloji literatürüne katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pişmiş Toprak Figürinler, Koroplastik, Kadın Bedeni, Toplumsal Cinsiyet, Beden Politikaları, Antikçağ.

In this sense, the research explores how body politics in Antiquity can be interpreted through small-scale material culture. By analyzing representations of the female body through both archaeological evidence and theoretical perspectives, the study highlights the interpretative potential of terracotta figurines and aims to contribute to the broader literature of feminist archaeology.

Keywords: Terracotta Figurines, Coroplastic Art, Female Body, Gender, Body Politics, Antiquity.

Giriş

Pişmiş toprak figürinler, toplumsal bir inşa sürecinin parçası olmaları nedeniyle üretildikleri ve kullanıldıkları bağlamı yansıtan önemli öğelerdir. Onları üreten ve kullanan bireylerin tutumlarını, jestlerini, sosyal ve kültürel geleneklerini ve ayrıca üreticilerinin öz görünümelerini ortaya koyarlar. Epigrafik ve arkeolojik verilerin yetersizliği noktasında pişmiş toprak figürinler, özellikle nispeten göz ardı edilmiş veya yeterince belgelenmemiş grupları incelemek için değerli araçlar olmuşlardır. Yaklaşık 5500 yıllık bir geleneğe sahip olan kil figürinlerin insan betimlemeleri, bireysel cinsiyet temsillerinin yanı sıra, o cinsiyetlere atanan kimlikleri iletmesi bakımından da özel bir öneme sahiptir. Figürinlerin diğer insan temsillerine göre cinsiyet rolleri temsiliyeti, onların daha yaygın olarak üretilmiş olmaları hem kutsal hem de dünyevi hayatın içinde kullanım görmeleri ve toplumdaki tüm sosyal sınıfların yaşamında yer edinebilme özelliklerinden dolayı diğer arkeolojik buluntu gruplarına göre daha net ve anlaşılır veriler aktarır. Tapınaklar, sunaklar, kutsal çöplükler, sivil konutlar ve mezarlar, figürinlerin ne denli yaygın bir anlatıma sahip oldukları ve ne denli derinlikli bir işleve sahip olduklarını gösteren önemli kanıtlardır.

Antikçağda kadın temsillerinin sözü edilen pişmiş toprak figürinler içerisindeki nicel ve nitel ağırlığı ile ilgili bugün söyleyebileceklerimiz, farklı bölge ve dönemleri kapsayan bazı çalışmalar etrafında toplanmaktadır. Weber-Hiden tarafından Ege-Myken dünyası kadın figürinleri üzerine yapılan korpus çalışmasında, yaklaşık 1900 figürinden oluşan büyük bir veri setinin tamamını kadın figürinleri oluşturmuştur¹. Sadece bu çalışmanın verileri bile Myken pişmiş toprak figürin üretiminin büyük bir kısmının kadın bedenini temsilini temel aldığını açıkça göstermektedir. MÖ 2. binlerde Mezopotamya'da da benzer bir tablo ile karşılaşmaktayız. Güney Mezopotamya'daki terrakotta levhalar üzerine yapılan bir çalışma, antropomorfik figürinlerin önemli bir kısmının kadın temsilleri olduğunu açıkça ortaya koymaktadır². Bununla birlikte MÖ 2. binyıl başlarında çıplak kadın betimli plakaların artışı hem nicel çoğunluk hem de belli bir ikonografik tipin baskınlaşması açısından önemlidir. Yüzümüzü batıya döndüğümüzde ise yine benzer bir durumla karşılaşmaktayız. Korinth örneğinde olduğu gibi kadın figürinlerinin mezar buluntuları arasında oldukça yaygın olduğu ortaya çıkmaktadır³. Kutsal alanlarda bulunan figürinler arasında da kadın cinsiyetinin baskın olduğu kazı çalışmaları sonucunda ortaya konabilmiştir⁴. Ancak bazı istisnalar da mevcuttur. Thebaideki Dionysos'a adanmış Kabiroi ve Ionia Apollon Klarios kutsal alanları erkek tanrılara adanmış figürinlerin cinsiyetinde önemli farklılıklar gösterir⁵. Ayrıca, Lindos Tapınağında erkek figürinleri içerisinde 41 örneğin Zeus'u tasvir etmesi ve Zeus'un MÖ 4. yüzyılın sonlarında tapınağa katıldığı döneme ait en son figürin grubundan (MÖ 400-330) olması da dikkat çekicidir⁶. Dolayısıyla, tapınakların çoğu adanmış olan figürinler aracılığıyla tanrının cinsiyetini yansıttığı gibi görünmektedir.

1 Weber-Hiden 2009, 23-36.

2 Luciani 2021, 216-231.

3 Spyropoulos 2021, 266.

4 Hoffmann 2023, 156-158.

5 Doğan-Gürbüz 2011, 149-173.

6 Hoffmann 2023.

Pişmiş toprak figürin literatüründe cinsiyet politikaları üzerine yayınlar kısıtlı olmakla birlikte, bu konuya değinilen çalışmalar, figürin betimlemelerinin neye göre belirlendiği ve neyi ifade ettiği konusunda farklı görüşler olduğunu ortaya koyar. Bazı araştırmacılara göre bu figürinler tanrıları temsil eder; dolayısıyla başka kanıt olmadığında kültte hangi tanrının bulunduğunu anlamaya yardım edebilir⁷. Başka bir görüşe göre ise figürinler tanrıyı değil, adak sunan insanları temsil eder ve bu durumda kutsal alanlarda daha çok kadın figürünün bulunması, adakçıların çoğunun kadın olabileceğini düşündürür⁸. Gerçekte durum muhtemelen bu iki görüşün ortasındadır. Figürinler insanların, tanrıları ve onların görevlerini nasıl algıladıklarını yansıtır; bu algı çoğu zaman cinsiyetle ilişkilidir. Nesnelerin kendisi figürinlerin bireysel adakçıların kim olduklarına dair net bir ipucu vermese de protom taşıyan kadın pişmiş toprak figürinler olası adakçıların en net tasvirleri olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan mezar kabartmaları üzerindeki betimlemeler terrakotta figürinlerin genç kadınlar ile bağını gözler önüne seren unsurlar arasında gösterilebilir. Bu örneklerde genç kadın figürlerinin elinde gösterilen figürin şeması, adak sistemindeki toplumsal algının bir arkeolojik izdüşümü niteliğindedir⁹. Dolayısıyla kadın figürinlerinin nitel ağırlığını değerlendirirken göz önüne alınması gereken temel metodolojik noktalar şunlardır: 1) Her kadın figürin = tanrıça değildir; 2) Adakçı, müzikçi, dansçı, anne (ya da *kourotrophos*), gelin, yas tutan, vb. çok sayıda rol aynı ikonografik repertuarda temsil edilebilir.

Pişmiş toprak figürinlerin arkeolojik buluntular arasındaki en önemli özelliğinin, yazılı ve anıtsal sanatta silik kalan gündelik yaşam sahnelerini görünür kılmak olduğunu söyleyebiliriz. Picazo, toplumsal cinsiyet odaklı “Greek terracotta figurines: images and representations of everyday life” başlıklı makalesinde, figürinler aracılığıyla “ev içi bakım faaliyetleri” (yemek hazırlama, çocuk bakımı, ev içi üretim vb.) gibi çoğunlukla kadınlara atfedilen emek biçimlerinin arkeolojik olarak izlenebileceğini savunur¹⁰. Dolayısıyla antikçağ terrakottalarındaki kadın temsilleri yalnızca idealize edilmiş bedenler değil; gündelik yaşamın, ev içi faaliyetlerin, müzik/dans ve şölen kültürünün başrol oyuncularını da karşımıza çıkarlar. Koroplastik açıdan kadın rollerine dair bir diğer güncel ve önemli çalışma olan Castiglione ve Oggiano editörlüğünde yayımlanan *Giving Voice to Silence: Material and Immaterial Evidence of the Female World and Childhood from the Coroplastic Perspective* (2024), figürin kültürünün kadın ve çocuk dünyasını görünür kılma potansiyeline odaklanır¹¹. Tüm bu çalışmalar eksenindeki ortak vurgu şudur: Yazılı kaynaklar çoğunlukla erkek, seçkin, kamusal figürler üzerinden konuşurken, pişmiş toprak figürinler, kadınlar, çocuklar, düşük statülü bireyler gibi “sessiz çoğunluğu” yakalamak için en elverişli görsel arkeolojik malzemeyi sunarlar.

Bu çalışmanın temel sorusunu, kadın bedeni figürinler aracılığı ile nasıl idealize edilmiş, sınıflandırılmış ve denetlenmiştir konusu oluşturmaktadır. Pişmiş toprak figürinlere ilişkin literatürde figürinlerin çoğunlukla doğurganlık, tanrıça temsili ya da basit adak nesneleri olarak ele alınmış olması, bu imgelerin toplumsal denetim boyutunun eksik kalmasına neden olmuş, belki de en önemli işlevleri olan toplumsal rol temsiliyeti noktasında silik kaldıkları görülmüştür. Onların iletmekle görevlendirildiği anlamlar, bu konudaki araştırmaların ana eksenini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, toplumsal cinsiyet ve denetim alanlarındaki kuramsal çerçeve ekseninde, figürinlerin toplumsal işlevini, kadın bedeninin temsil biçimlerini ele alarak incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda makalenin feminist arkeoloji ve figürin çalışmalarındaki boşluğu doldurması hedeflenmektedir.

Kuramsal Çerçeve: Beden, Toplumsal Cinsiyet ve Denetim

İdeal kadın bedeni bin yıllar boyunca ataerkil toplumların kadını denetim altına almak için ürettiği bir iktidar anlayışını yansıtır. Bu anlayış ve onun mesajı direkt olarak iletilmek yerine sanatta ve ikonografide

7 Bu konuda bkz. Hoffmann 2023. Merker, Korinth terrakottaları bazında, ayakta duran kore ve oturan tanrıçaların önemli eserleri taklit etme olasılığını öne sürmekle birlikte, ayakta duran korelerin karyadit heykellerinden oturan kadınların ise bir kült heykelinin kopyası olabileceğinden söz eder (Merker 2000, 330).

8 Huysecom-Haxhi 2009, 573.

9 Hoffmann 2023, 155, fig. 62.

10 Picazo 2008, 57-64.

11 Castiglione – Oggiano 2024.

yeniden üretilerek, kadın bedeni üzerinde normatif bir güzellik ve davranış rejimi kurulur. Dolayısıyla “kadın bedeni denetimi” biyolojik bir gerçekliği değil kadının kimliği, toplumsal konumu, cinselliği, görünürlüğü ve eylem alanı üzerinde kurulan hiyerarşik bir kontrol sistemini ifade eder. Söz konusu sistem hukuki, dini, ahlaki, mekânsal ve temsil düzeylerinde işlemekle birlikte sadece yasaklarla değil, aynı zamanda “ideal kadın” imgeleri üreterek norm koyar.

İnsan bedenine çeşitli yollardan müdahalenin politik dayanaklarını anlayabilmek için bedeni denetim altına alarak toplumu dönüştürme fikrinin tarihsel boyutunu görebilmek gerekmektedir. Antik toplumlar da beden salt bir biyolojik gerçeklik değildir. Kültürel normlar, ritüel uygulamalar ve toplumsal beklentiler aracılığıyla biçim kazanan sembolik bir alandır. Kadın bedeni, öncelikle doğurganlık ve soyun devamı ile doğrudan ilişkilendirilmesi nedeniyle antikçağın denetim mekanizmalarının temel ögesi olmuştur. Bu denetim hukuki ve ahlaki kuralların yanı sıra dinsel ritüeller ve maddi kültür pratikleri aracılığıyla tesis edilmiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, bedene içkin, değişmez bir öz olarak değil; tarihsel, kültürel ve ritüel pratikler yoluyla üretilen, düzenlenen ve denetlenen bir toplumsal kurgudur.

Antikçağda beden politikaları, bedenin bireysel bir varlık alanı olmaktan çıkarılarak devletin sürekliliğini ve düzenini güvence altına alan siyasal bir nesneye dönüştürülmesi üzerine kuruludur. İdeal yurttaşın güçlü, sağlıklı ve estetik bir bedene sahip olması, kamusal yararın önkoşulu olarak görülmüş; bu nedenle bedenin eğitimi ve disipline edilmesi, özellikle spor aracılığıyla, kişisel tercihten ziyade kamusal bir yükümlülük olarak tanımlanmıştır. Platon ve Aristoteles’in siyasal düşüncesinde beden ve nüfus, devlet politikasının asli alanları arasında yer almış; seçici üreme, nüfusun nicel ve nitel denetimi ile sağlıklı bedenlerin dışlanması gibi öneriler, bireysel hakların kolektif düzen adına ikincilleştirildiğini göstermiştir¹². Bu yaklaşım, *zoé* (bütün canlı varlıkların karakteristiği olarak biyolojik yaşam) ile *bios* (sosyal ve politik olarak aktif insanlara özgü olan toplumsal yaşam) arasındaki sınırın aşılmasıyla biyolojik yaşamın doğrudan siyasal denetim altına alınmasına ve özel alanın kamusal gözetimle kuşatılmasına yol açmıştır. Aynı zamanda beden politikaları, toplumsal cinsiyet hiyerarşileriyle iç içe geçmiş; erkek bedeni norm olarak kabul edilirken kadın bedeni eksik ve ikincil bir konuma yerleştirilmiştir. Antik dünyanın orantı, uyum ve “heykelsi” beden idealleri ise bu siyasal denetimi estetik bir çerçeveye meşrulaştırarak bedeni hem idealize edilen hem de sürekli düzenlenen bir iktidar alanı hâline getirmiştir. Antikçağın söz konusu anlayışı çerçevesinde toplumun yararına olanın ne olduğunun iktidar tarafından tanımlanması düşüncesi, 20. yüzyıl devlet politikalarının biyopolitik bir nitelik kazanmasına zemin hazırlayan temel düşünsel çerçeveyi oluşturmuştur¹³.

Kadın bedeni, antik kaynaklarda biyolojik bir gerçeklikten ziyade toplumsal, kozmolojik ve ahlaki anlamlarla yüklü bir alan olarak ele alınır. Hesiodos’un, *Theogonia*¹⁴ ve *İşler ve Günler*¹⁵ eserlerinde kadın bedeni, Pandora anlatısı üzerinden üretkenlik kadar düzensizlik ve tehlikenin de kaynağı olarak kurgulanırken, bu yaklaşım kadını doğayla özdeşleştiren erken bir düşünsel çerçeve sunar. Pandora, görevini bir pithos içinden felaketler ve hastalıklar salarak tamamlamış, böylece bildiğimiz dünyanın başlamasıyla yaşam zorlaşmış ve insan cinsel üremesi ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak çocukların doğumuyla birlikte insan ölümlülüğünün döngüsü de doğar. Burada, pithosun Pandora’nın kendisinin bir metoforu olduğu ileri sürülür; başlangıçta boş bir kap olan Pandora gebelik yoluyla doldurulmaya hazır bulunmuştur¹⁶. Nitekim kadının bir kapla analogisi gündelik adetlere, ritüellere ve mitlere nüfuz eder. Söz konusu bağlantının koroplastik repertuardaki en net karşılığı ise çoğu kutsal alanda ele geçmiş olan çeşitli formlarda kaplar taşıyan kadın figürinleridir.

Tıbbi metinlerde, özellikle Hippokratik Korpus’ta, kadın bedeni nemli, geçirgen ve kontrol edilmesi gereken bir yapı olarak tanımlanır; rahmin “yer değiştiren” ve bedeni yöneten bir organ olarak tasviri, kadının fizyolojisinin aynı zamanda ahlaki ve toplumsal denetim söylemleriyle iç içe geçtiğini gösterir¹⁷.

12 Bkz. Arist. *Pol.* 1326a 5-7; *Pl. Resp.* 460a.

13 Ojakangas 2016, 30-46; Kartal 2016, 10-13; Özakin 2017, 135-137.

14 *Theog.* 570-616.

15 *Op.* 54-105.

16 Clark 2009, 7-8.

17 King 1998.

Bu anlayış Aristoteles, *Politika* ve *Historia Animalium*'da daha sistematik hâle gelir; kadın bedeni eksik, edilgen ve form verici erkek ilkesine bağımlı bir yapı olarak konumlandırılır. Bu yaklaşım, Aristoteles'in biyoloji ve siyaset metinlerinde daha sistematik bir çerçeve kazanmakla birlikte *Historia Animalium*'da kadın bedeni soğuk, nemli ve edilgen nitelikleriyle tanımlanırken, üreme sürecinde form verici ilkenin erkeğe ait olduğu savunulur¹⁸. Politika'da ise bu biyolojik varsayımlar toplumsal düzleme taşınarak, kadının doğası gereği yönetilen konumda olduğu ileri sürülür; böylece bedenin fizyolojik tanımı, cinsiyetler arası hiyerarşinin doğal ve kaçınılmaz olduğu iddiasını destekleyen bir ideolojik temele dönüşür¹⁹.

Butler'in toplumsal cinsiyeti performatif bir süreç olarak tanımlayan yaklaşımı, antikçağda beden temsillerinin yorumlanmasında kuramsal bir çıkış noktası sunmaktadır. Butler'a göre toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten türeyen doğal bir gerçeklik değil; tekrar eden davranışlar, jestler ve bedensel pratikler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen bir kimliktir. Butler, toplumsal cinsiyetin, bireylerin toplum tarafından meşru kabul edilen davranış kalıplarını tekrar etmeleri yoluyla kurulduğunu; bu tekrarın ise cinsiyet kimliğini doğal ve değişmezmiş gibi görünür kıldığını savunur²⁰. Bu açıdan toplumsal cinsiyet, özsel bir nitelik değil, süreklilik kazanan pratikler aracılığıyla inşa edilen dinamik bir süreçtir. Nitekim bu yaklaşım, toplumsal cinsiyetin tarihsel, bağlamsal ve değişken bir olgu olduğunu ve sosyal düzenlemelerle yakından ilişkili biçimde şekillendiğini ortaya koymaktadır²¹. Benzer biçimde, de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" önermesi, bedenin tarihsel olarak inşa edilen bir konum olduğunu vurgular²². Arkeolojik bağlamda bu önerme, kadın bedeninin çıplaklık, örtünme, duruş gibi maddi temsillerinin biyolojik gerçekliğin doğrudan yansımaları değil, belirli toplumsal normların görsel kodları olduğunu düşündürür.

Söz konusu kuramsal çerçeve, figürinlerde tekrarlanan beden duruşları, giyim/çıplaklık tercihleri ve ikonografik kalıpların, toplumsal cinsiyet normlarının maddi taşıyıcıları olarak okunmasına olanak tanır. Bu çerçevede kadın bedeni yalnızca doğurganlığıyla değil, ne zaman, nerede ve hangi koşullarda görünür olacağına ilişkin de denetlenmiştir. Söz konusu denetim mekanizması, maddi kültür alanında özellikle belirgindir. Douglas, kirlilik ve tabu üzerine geliştirdiği kuramsal çerçevede, bedenle ilgili geçiş evrelerinin birçok toplumda "tehlikeli" ve "düzen bozucu" olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Antik Hellen düşüncesinde söz konusu geçiş durumlarının başında gebelik ve doğum gelir²³. Parker'ın erken Hellen dini üzerine yaptığı kapsamlı analiz, doğum, lohusalık ve düşük gibi süreçlerin *miasma* (kirlilik) kavramı çerçevesinde değerlendirildiğini ve bu durumların bireyi geçici olarak kutsal alandan dışladığını açık biçimde göstermektedir²⁴. Kadının "kirli" statüsü sadece yukarıda sözü edilen geçiş evrelerindeki somut nedenlere bağlı olmamakla birlikte, kadının sesi, bakışı gibi diğer duyuşal yönler miasmanın nedeni olarak algılanmıştır. Tüm bu soyut yönleri kapsayan kadın başı da doğal olarak "kirli" statüsüne atanmıştır²⁵. Ağız, gözler, kulaklar ve saç tamamen "bozucu" ve kadın kirliliğinin tehlikeli parçaları olarak görülmektedir. Bu algının temelinde kadın vücudu boyunca ilerleyen ve bir ucunun ağzında diğer ucunun genital bölgede bulunduğu boş bir boru/*hodos* bulunduğu inancı yatmaktaydı. Böylece baş ve genitalia direkt olarak birbirine bağlıydı ve baş örtüsü ve giysi ile kontrol edilmeliydi²⁶.

Kadın bedeninin denetimi yalnızca ritüel düzeyde değil, bilgi üretimi alanında da belirgindir. Dean-Jones, antik tıp metinleri üzerine yaptığı çalışmalarda, kadın bedeninin erkek-egemen bir bilgi kuramı içinde tanımlandığını; gebeliğin, doğumun ve menstrüasyonun çoğu zaman patolojik, dengesiz ya da kontrol edilmesi gereken durumlar olarak ele alındığını vurgulamaktadır²⁷. Bu yaklaşım, kadın bedeninin doğası gereği "istikrarsız" olduğu yönündeki algıyı pekiştirmiş ve denetimi meşrulaştırmıştır. Benzer

18 Arist. *Hist. an.* 728a-729a.

19 Arist. *Pol.* 1.12-13.

20 Butler 1999, 101-163.

21 Butler 1999, 163-180.

22 Bekirova 2025, 211-216.

23 Douglas 1966, 44-58.

24 Parker 1983, 48.

25 Clark 2009, 9.

26 Llewellyn-Jones 2003, 262.

27 Dean-Jones 1994.

şekilde, Lee'nin anneliğe geçiş üzerine yaptığı çalışmalar, gebeliğin yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda bedensel ve sembolik bir dönüşüm süreci olduğunu ortaya koymaktadır. Bu süreç, kıyafet, arınma ritüelleri ve adak pratikleri aracılığıyla düzenlenmiş; kadın bedeni bu evrede hem korunmuş hem de kamusal alandan sınırlandırılmıştır²⁸. Gebelik sırasında bedenin biçim değiştirmesi ve kan, gözyaşı ya da duygular gibi "akıntılar", bu algıyı pekiştirir. Bu nedenle, kadın kendini sınırlandıramadığı için sınırlandırılmalıdır; bu da mekânının düzenlenmesi, jestlerinin belirlenmesi, ritüellerinin tertiplenmesi, başlık, refakatçi ve diğer donatımların dayatılmasıyla sağlanır²⁹.

Toplumsal cinsiyetin bedensel düzlemde inşası yalnızca annelik üzerinden değil, yaş ve statü geçişleri aracılığıyla da şekillenir. *Parthenos* (genç kız), *gyne* (evli kadın) ve *meter* (anne) gibi kategoriler, biyolojik evrelerden çok, toplumsal rollerle tanımlanır. Genç kız figürinleri, dansçı ve müzisyen betimleri ya da yarı-örtülü bedenler, kadınlığın henüz tamamlanmamış, "kontrol altında" tutulması gereken bir evresini yansıtır. Örneğin, kadın ve çocuk figürinlerinde müzik ve dans, yalnızca eğlence değil; ritüel, sosyalleşme ve toplumsal cinsiyetin öğrenildiği performatif alanlar olarak karşımıza çıkar. Kadın bedeni, bu performanslar aracılığıyla kamusal alanda sınırlı ama meşru bir görünürlük kazanır. Bu görünürlük, politik bir kamusalıktan ziyade, ritüel kamusalılık olarak tanımlanabilecek kontrollü bir alanda gerçekleşir.

Kadın bedeninin görünürlüğü, tarihsel olarak çoğu zaman denetime tabi bir görünürlüktür. Arkeolojik ve ikonografik verilerde kadın bedeni kimi bağlamlarda son derece görünürken (örneğin çıplak figürinler, doğurganlık betimleri) kimi bağlamlarda sistematik olarak görünmez kılınır. Bu görünürlük/görünmezlik durumu rastlantısal değil; toplumsal cinsiyet rejimlerinin bir sonucudur. Feminist kuram, görünmezliği yalnızca "yokluk" olarak değil, aktif bir dışlama ve sessizleştirme pratiği olarak ele alır. Arkeolojide kadınlara ait üretim pratiklerinin, ritüel rollerin ya da bedensel deneyimlerin belgelenmemesi, çoğu zaman modern araştırma sorularının sınırlılığıyla ilişkilidir. Dolayısıyla feminist arkeoloji, kadın bedeninin nerede, nasıl ve neden görünür ya da görünmez kılındığını sorgulayarak, maddi kültürün sessiz alanlarını anlamlandırmayı hedefler³⁰.

Kadın bedeninin açıklık/kapalılık ekseninde okunması, özellikle giyim, örtünme ve mahremiyet kavramları üzerinden şekillenir. Bedenin açıklığı çoğu kültürde yalnızca özgürleşme anlamına gelmez; aksine, bakışın düzenlediği bir sosyal alan içinde bedenin denetimini de mümkün kılar. Giyim ve örtünme pratikleri bu nedenle yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir düzenleme biçimi olarak işlev görür³¹. Arkeolojik temsillerde giysi, bedenin "doğal" hâlini örten basit bir unsur değil, toplumsal cinsiyetin ve statünün aktif bir göstergesidir. Giysi, bedenin nerede, kim tarafından ve hangi bağlamda görülebileceğini belirler. Bu nedenle açıklık/kapalılık ikiliği, beden politikalarının mekânsal ve görsel boyutunu anlamak açısından temel bir analitik araçtır. Örtünme ve giyim, kadın bedeninin fiziksel olduğu kadar simgesel sınırlarını belirleyen unsurlardır. Kadın bedeninin kamusal alanda kabul edilebilirliği, açıklıktan çok kapalılıkla ilişkilendirilmekle birlikte bu kapalılık mutlak bir görünmezlik anlamına gelmez. Aksine, kadın bedeni kontrollü bir biçimde görünür kılınır. Örtünme, kadın bedeninin kutsal düzen içinde tutulmasını sağlayan bir araç olarak işlev görür. Bu bağlamda beden, ritüel aracılığıyla hem korunur hem de disipline edilir³². Dolayısıyla her iki şekilde de açıklık ve kapalılık kavramları ve uygulamaları kadın bedeninin kontrolünü sağlayan aygıtlardır.

Terrakotta figürinler bu noktada, kadın bedeninin hangi yönlerinin simgelenmeye değer görüldüğü ve hangilerinin bilinçli bir şekilde dışlandığını gösteren önemli arkeolojik göstergelerdir. Sözü edilen bu temsil, aynı zamanda feminist teori içerisindeki farklı anlayışlarla çeşitli okumalara zemin sağlamaktadır. Örneğin; Paglia, toplumsal cinsiyet ve bedensel denetim açısından kadını edilgen değil, kozmik bir güç alanı olarak ele alırken ataerkilliği basit bir tahakküm yöntemi olmaktan çıkarır³³. Sanatı bedensel korkunun tarihsel kaydı olarak görür ve antikçağ için anakronik eşitlik beklentilerinden bilinçli biçimde

28 Lee 2012, 23-26.

29 Clark 2009, 8.

30 Özbilen 2025, 36-39.

31 Calefato 2004, 63.

32 Llewellyn-Jones 2003, 13-16.

33 Paglia 2004, 13-52.

kaçınır. Paglia'nın toplumsal cinsiyet rolleri kuramı pişmiş toprak figürinler üzerinden okunduğunda, bu küçük ölçekli nesnelerin antikçağda kadın bedeninin bir noktada edilgenliğini değil, aksine onun doğayla özdeşleştirilen kozmik gücünü denetim altına alma çabasını yansıttığı düşünülebilir. Paglia'nın doğa-kültür karşıtlığı temelinde geliştirdiği yaklaşımda kadın bedeni, doğurganlık, cinsellik ve döngüsellik gibi özellikleri nedeniyle kültür için hem yaşamsal hem de tehditkâr bir unsur olarak algılanır; bu nedenle figürinlerde sıklıkla vurgulanan göğüs, karın ve kalça gibi bedensel unsurlar yalnızca annelik ya da bereketin simgeleri değil, doğanın taşkın gücünün bilinçli biçimde görünür kılınmasıdır. Pişirilmiş kilin ucuz, kırılğan ve seri üretime uygun bir malzeme olması, bu gücün maddi olarak ehlileştirilmesini mümkün kılarken, figürinlerin küçük boyutları ve tekrarlanan tipolojileri dişil bedenin sembolik düzeyde küçültülerek kontrol altına alınmasını sağlar. Bu bağlamda figürinler, Paglia'nın ataerkilliği salt baskıcı bir sistem olarak değil, dişil bedenin temsil ettiği doğa karşısında geliştirilen kültürel bir savunma refleksi olarak tanımlayan görüşüyle uyumlu biçimde, korku ve arzu arasında salınan bedensel enerjinin ev içi ve ritüel bağlamlarda yönetilmesine hizmet eden maddi araçlar olarak düşünülebilir. Ancak bu tartışmaya yaklaşırken, Paglia'nın cinsiyet hiyerarşilerinin tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirilmesi, dolayısıyla anakronik eşitlikten kaçınılması gerektiği görüşünü dikkate almak; bu bağlamda antikçağ figürinlerinin yaratımında ünik bir sanat eseri kaygısından ziyade genel bir beğeni anlayışını takip eden seri üretimlerin söz konusu olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Nitekim, Ridgway'ın maddi kanıt merkezli yaklaşımı, figürinlerin yorumlanmasında metodolojik bir uyarı işlevi görmektedir. Ridgway, terrakotta figürinlerin sayısal bolluğuna rağmen, çoğu zaman yazısız ve düşük maliyetli olmaları nedeniyle bireysel iradeyi doğrudan yansıtamayacağını vurgular³⁴. Böylece figürinlerin toplumsal cinsiyet analizinde tekil kimlikler yerine, normatif roller ve kolektif beklentiler üzerinden okunması gerektiğini ortaya koyar.

Figürinlerin Toplumsal İşlevi

Terrakotta figürinler, arkeolojik bağlamda salt pasif imgeler değil, toplumsal ilişkilerin kurulması ve sürdürülmesi noktasında etkin rol oynayan unsurlar olmuşlardır, zira onlar bedeni temsil etmenin yanında gündelik pratiklerin içinde konumlanan, tekrarlı ve yaygın nesnelerdir. Bu özellikleriyle figürinler ideolojinin soyut söylemlerden çok somut imgeler aracılığıyla nasıl kurulduğunu anlamak için önemli bir alan sunarlar.

Kadın figürinlerinin ikonografisi büyük ölçüde doğurganlık, annelik ve cinsellik ekseninde şekillenmiştir. Aynı zamanda bu imgelerin koruyucu ve apotropaik işlevler taşıdığı bilinmekle birlikte anneliği kadın kimliğinin temel ve neredeyse zorunlu bir unsuru haline getirdiği görülmektedir. Böylece figürinler, kadın bedenini biyolojik işlevler üzerinden tanımlayan normatif bir çerçeve sunarlar. Antik toplumlarda kadın temsilleri ve bu temsiliyetin en yaygın formu olan üç boyutlu kilden kadın imgeleri çoğu zaman erkek egemen bir söylemin uzantısıdır ve kadın bedeni kontrol edilmesi gereken ya da potansiyel tehlikeli bir unsur olarak kodlanır³⁵. Figürinlerde bireysel özelliklerin ortadan kaldırılması, anonim ve tipolojik bedenlerin ön plana çıkarılması bu denetim mekanizmasının maddi kültür aracılığıyla nasıl işlediğini açıkça göstermektedir. Öte yandan figürinlerin bağlamları, onların kullanılmış oldukları alanlar ve figürinlerin işlevleri arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaktadır. Çoğunlukla kutsal alan ve mezarlarda varlık bulan bu imgeler, kadın betimlemeleri ekseninde, kadının dinsel dünyada tapınanlar kısmından sorumlu ve ev dışı alanda sadece burada var olabilen yönünü ortaya koyar. Konut kontekstleri ise, figürinlerin gündelik yaşam pratikleriyle ve özellikle ev içi ritüellerle olan ilişkisini gözler önüne serer. Özellikle Roma dünyasında ev içi tapımının en temel kanıtı olarak belirlenen figürinlerin varlığı³⁶, bu nesnelerin gündelik pratiklere ait olduğunu ve özellikle kadınların sorumluluk alanına bırakıldığını gösterir. Bu bağlamda figürinler, ritüel ile ilişkili nesneler olmalarının yanında kadınlara atfedilen "doğal" dindarlığın ve ev içi sorumlulukların maddi göstergesi olarak da okunabilir.

Figürinler, bedene dair belirli normları tekrar ederek, bu normların tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş olduğunu görünmez kılar. Maddi kültürün ideolojik gücü, figürinlerde açık bir propaganda diliyle

³⁴ Ridgway 1987, 409, dn. 62.

³⁵ Padel 1983, 3-19.

³⁶ Bodel – Olyen 2008, 1-4.

değil, sessiz ve gündelik bir ikna süreciyle işler. Her bir figürin, tekil bağlamında masum bir nesne gibi görünse de, kolektif düzeyde değerlendirildiğinde, kadınlık ve beden algısının sınırlarını çizen güçlü bir görsel söylem üretir. Bu bağlamda figürinlerin toplumsal işlevi, bireysel inancın yanı sıra, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlamaya yöneliktir. Tekrar eden biçimler, figürinleri istisnai değil, sıradan nesneler hâline getirir; tam da bu sıradanlık, ideolojik etkinin gücünü artırır. Bir meta ve standartlaştırılmış bir ürün türü olarak terrakottalar, hem bireysel hem de ortak değer ve kimlik inşasına izin veren bir değer sistemi ve ağının eşit katılımcılarıydı. İster bilinçli ister bilinçsiz olsun, figürinleri adak olarak kullanma tercihi, tüketicilerin ve adak adayanların ortak bir inanç ve değer sistemine girmelerinin bir yoluydu. Bu anlamda, pişmiş toprak figürinler dini ağ içinde aktif bir rol oynamış ve materyalleri sayesinde yerleşimler ile dini inançları arasında önemli bağlantılara aracılık etmişlerdir³⁷.

Figürinlerin temsili nitelikler olduğu gerçeği, onların işlevlerini algılamada önemli bir başlangıç oluşturmaktadır. Her temsili eylem gibi figürinler de bir gerçekliği yorumlayan ifadelerdir ve izleyiciyi ya da kullanıcıyı etkileme potansiyeline sahiptir. Bu etkilerin bileşimi, içeriği ve yoğunluğu hem algılayan kişinin deneyimlerine ve konumuna hem de temsilin koşullarına bağlıdır³⁸. Dolayısıyla figürinler özellikle prehistorik örnekler, toplulukları matriarkal, patriarkal veya başka bir tekil varlık olarak okumamızı tek başına sağlamamakla birlikte onları ortaya koymak onları neyin temsil ettiklerini tanımaya dayanır. Başka bir deyişle ne oldukları değil neyi temsil ettiklerini anlamak figürinlerin etki gücünü, harekete geçirici yönünü ve en önemlisi cinsiyet çalışmaları bağlamında inşa edici rollerini anlamamızı sağlar.

Pişmiş Toprak Figürinlerde Kadın Bedeninin Temsil Biçimleri

Antikçağ pişmiş toprak figürinlerinde kadın bedeni farklı ikonografik tipler ve duruş biçimleri aracılığıyla temsil edilmekte ve bu temsiller kadınlıkla ilişkilendirilen toplumsal rollerin görsel bir repertuarını oluşturmaktadır. Bu repertuar içerisinde kapalı ya da örtülü bedenler, oturan ve içe dönük duruş sergileyen figürler, yas tutan kadınlar, dans eden bedenler, açık ya da yarı açık bedenler ile doğurganlık vurgusu taşıyan figürler ve tanrıça temsilleri dikkat çekmektedir. Kapalı ve örtülü bedenler genellikle uzun giysiler, *himation* veya baş örtüsüyle betimlenmiş olup kadın bedeninin toplumsal olarak kabul gören ahlaki sınırlar içinde temsil edildiğini göstermektedir. Oturan ve içe dönük duruşlara sahip figürler ise sakinlik, ölçülülük ve içsel denetim gibi kadınlara atfedilen erdemleri yansıtan imgeler olarak değerlendirilebilir. Yas tutan kadın figürleri, özellikle mezar bağlamlarında, kadınların cenaze ritüellerindeki rolünü ve kamusal yas pratiklerindeki varlığını görünür kılar. Buna karşılık dans eden bedenler hareket, ritüel performans ve kült pratikleriyle ilişkilendirilen daha dinamik bir beden algısını yansıtır. Açık veya yarı açık bedenler ise çoğu zaman erotik çağrışımlar taşıyan imgeler olarak ortaya çıkar; ancak bu temsiller yalnızca erotik bir anlatı sunmakla kalmaz, aynı zamanda kadın bedeninin sınırlarını ve toplumsal olarak kabul edilen teşhir biçimlerini de belirler. Doğurgan bedenler ise hamilelik, annelik ve besleyicilik gibi üretkenlik temalarıyla bağlantılı olarak temsil edilirken, tanrıça bedenleri kadın bedeninin kutsallık, güç ve koruyuculuk gibi daha geniş anlam katmanlarıyla ilişkilendirildiği ikonografik bir alan sunmaktadır. Bu farklı temsil biçimleri birlikte değerlendirildiğinde, pişmiş toprak figürinlerin kadın bedenine dair toplumsal algıları, normları ve sınırları görünür kılan önemli maddi kültür verileri sunduğu anlaşılmaktadır.

Kapalı/Örtülü Bedenler (fig.1)

Terrakotta figürinlerin düşük maliyetli olması, koroplastların büyük ölçekli ve daha prestijli eserlerde görülen idealize edici sınırlamalara tabi olmadan çalışabilmelerini mümkün kılmıştır. Bu nedenle figürin üreticisi, kadın giysisini gerçekte görüldüğü biçimiyle betimleme özgürlüğüne sahipti. Antik Ege dünyasındaki kadın giyiminin en temel unsuru olan çeşitli formlardaki örtü geleneği figürinler aracılığıyla en iyi şekilde kanıtlanabilmektedir. *Kredemnon*, *kekryphalos*, *sphendone*, *kalyptra*, *mitra* ve

37 Hoffmann 2023, 153-158.

38 Bailey 2013, 245-246.

sakkos gibi baş örtüleri ve bantlar, örtülü kadın geleneğinin terrakotta figürin düzleminde temsil edilen en yaygın unsurlarıdır. *Kekryphalos*, *mitra* ve *sakkos* tipindeki baş örtüleri biçimsel açıdan birbirlerine yakın özellikler göstermelerine rağmen kullanım biçimleri ve işlevleri bakımından farklılıklar sergiler. *Kekryphalos*, günümüzde kullanılan geniş kumaş bandanaları andıran bir baş örtüsü olup ağ ya da file formunda da üretilebilmektedir. Kullanım sırasında saçlar önceden topuz hâline getirilir ve bu topuz çoğunlukla örtünün dışında bırakılır³⁹. *Mitra*, yalnızca kadınlara özgü olmayıp erkekler tarafından da kullanılabilen bir baş süsü olarak diğer örneklerden ayrılır. *Sakkos* ise yalnızca kadınlara ait bir baş örtüsü türüdür ve başa geçirilen torba benzeri formuyla karakterize edilir; saçların üst bölümü ile genellikle arka kısmının tamamı bu örtünün içinde kalır⁴⁰. İkonografide *mitra* ile *sakkos* her zaman kolaylıkla ayırt edilemese de *sakkos* aynı zamanda cinsel olgunluğun bir göstergesi olarak kabul edilmektedir⁴¹.

Himation gibi giysilere ile de örtünebilen kadın, aynı zamanda yüzünü de bir peçeyle kapatabiliyordu. Pişmiş toprak figürinlerde sıklıkla rastladığımız söz konusu temsillerin özellikle MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren koroplastik üretimde yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. Bu örnekler, Klasik ve Hellenistik Dönemlerde örtünme biçimleri ile teknikleri hakkında son derece değerli bilgiler sunar; zira bu figürinler, herhangi bir idealizasyon kaygısı taşımadan, gündelik yaşamda kadınların giyim tarzını yalın bir biçimde yansıtır. Konu seçimleri ve kullanılan malzemenin mütevazı niteliği sayesinde, komedya figürinleri geç Klasik (ve devamında Hellenistik) Dönemin gündelik giyim kültürünü anlamada önemli bir veri grubu oluşturur. Üstelik; her ne kadar giysiyle ilişkili jestler belirli ölçüde stilize edilmiş olsa da bu örnekler, giysinin günlük yaşamda nasıl kullanıldığına dair ipuçları da verir.

Örtünün evlilik giysisinin bir elementi olarak kullanılması terrakotta betimlemelerinde karşılaşılan bir unsurdur. Özellikle Hellenistik Dönemle birlikte gündelik yaşam sahnelerinin çok kalıplı üretim tekniğinin yarattığı olanaklarla gerçekçi bir şekilde sahneleniyor olması önemli kanıtlar sunar. *Myrina*dan evlilik yatağında oturan bir çifti temsil eden örnekte terrakotta gelinin başında hala çelengi bulunmakta ve başının üzerine katlanmış bir himation peçeyle sarılmaktadır. Peçe kaldırma jesti, görünürlük ve gizlenme arasındaki eşik durumunu temsil eder. Kadın bedeninin kamusal bakıştan korunması hem mimari hem tekstil aracılığıyla sağlanır⁴².

Pharos-peçe ile sağlanan daha eksiksiz örtünme biçimi, dış mekan giyimi için daha çok tercih ediliyordu⁴³. Bazı terrakotta kadın başlarında ve figürinlerde, yüz örtüsünün himation ya da *pharos* ile birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır⁴⁴. Terrakottalarda temsil edilen tüm örtü ve örtünme modellerinin içerisinde *tegidion* olarak adlandırılan peçe önemli bir betimleme aracıdır (fig.2). *Tegidion* çoğunlukla baş üzerine gevşek biçimde bırakılmış bir aksesuar niteliğinde betimlenmekle birlikte antik kaynaklar ve değerlendirmeler, gündelik yaşamda Hellen kadınlarının *tegidionu* yüzü tamamen örtecek şekilde kullandıklarını göstermektedir⁴⁵. Llewellyn-Jones, “küçük çatı” anlamına gelen özel yüz peçesini, geç Klasik ve erken Hellenistik Dönemde kadın görünürlüğü ile toplumsal denetim arasındaki gerilim bağlamında değerlendirir. MÖ 4. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve Tanagra'dan Makedonya'ya, Küçük Asya'dan Mısır'a kadar geniş bir coğrafyada terrakotta figürinler aracılığıyla belgelenen bu yüz peçesi, göz delikleri açılmış dikdörtgen bir kumaşın baş bandıyla sabitlenmesiyle oluşturulmuş, çoğunlukla manto

39 Louvre müzesinden bir terrakotta örnek için bkz. Besques 1972, 213-214, pl. 294-295, D 1574-1582.

40 Fischer 2008, 22. Söz konusu baş örtülerinin tipolojik özellikleri ve aralarındaki temel farkları ortaya koyan geniş örnek grupları için ayrıca bkz. Fischer 2008, 4, 7, 11, 12, 18.

41 Krousser 2004, 98, 102-103

42 Llewellyn-Jones 2003, 237, fig. 157.

43 Llewellyn-Jones 2003, 56.

44 Koroplastik ve genel plastik sanatlar araştırmalarında sıklıkla göz ardı edilen konulardan biri, himation ile *pharos* arasındaki terminolojik ve işlevsel ayrımdır. Tanagra kökenli ya da Tanagra etkili figürinlerde yüzü de örten üst örtüler çoğunlukla himation olarak tanımlanmış olsa da, himation esasen başın arkasından başlayarak omuzlar üzerinden üst gövdeyi örten bir giysi biçimiyle ilişkilidir. Buna karşılık, Arkaik Dönemden itibaren hem yazılı kaynaklarda hem de plastik sanatlarda görülen *pharos*, yüzü, başı ve çeneyi de kapsayacak biçimde daha sıkı sarılan, üst gövdenin büyük bölümünü örten bir mantodur. Boyut ve dokuma açısından himationa benzer olmakla birlikte, kullanım ve örtünme biçimi bakımından ayrılan *pharos* teriminin literatürde yeterince kullanılmaması, figürinlerin tanımlanmasında terminolojik bir genelleşmeye ve kavramsal belirsizliğe yol açmıştır (Pastutmaz-Sevmen 2023, 63).

45 Burr-Thompson 1963, 50.

ile birlikte kullanılmıştır. Llewellyn-Jones, tegidionun yalnızca baş örtüsünün radikalleşmiş bir biçimi olmadığını, yüzü tamamen gizlemeye yönelik tasarımıyla kadın bedeninin kamusal görünürlüğünü yeniden düzenleyen bir araç olduğunu vurgular⁴⁶. Bu durum bir yandan kadın cinselliğinin kamusal denetimini artıran bir uygulama olarak okunabilirken, diğer yandan yüzü örterek kadına kamusal alanda daha güvenli ve serbest hareket etme imkânı sağlayan “taşınabilir bir ev” işlevi görmüş olabilir. Dolayısıyla tegidion, Hellenistik Dönemde kadınların artan kamusal varlığı ile eşzamanlı olarak ortaya çıkan mimari ayrışma (iki avlulu ev modeli) ve kadın davranışlarını düzenleyen kurumsal mekanizmalarla birlikte düşünüldüğünde hem kontrol hem de hareket imkânı üreten çift yönlü bir toplumsal araç olarak değerlendirilebilir⁴⁷. Aynı zamanda peçeli terrakotta örnekleri gündelik hayatta kadınların baş, saç ve bedeni birlikte örten çok katmanlı bir giyim pratiğine işaret eder. Terrakotta figürinler üzerindeki katlanma ve kumaş düzenlemeleri bu birlikteliği görsel olarak yansıtmaktadır. Yüzün bu biçimde kısmen gizlenmesi, kadın bedeninin kamusal bakıştan korunmasına yönelik görsel bir strateji olarak düşünülebilir.

Oturan, İçe Dönük Bedenler (fig.3)

Figürinlerde ibadet eylemi yalnızca sembolik değil, aynı zamanda belirli beden hareketleriyle görünür hâle getirilen ritüel bir iletişim biçimidir. Ayakta durma, diz çökme, baş eğme ya da özellikle kolların yukarı kaldırılması, dua jestinin en temel göstergeleri arasında yer alır. Bu jestler insanın tanrısal güç karşısındaki bağımlılık, zayıflık ve yakarış duygusunu simgeler⁴⁸. Neolitik Dönemde sayısı belirgin biçimde artan dua eden figürinler kollarını yana açmış, yukarı kaldırmış ya da göğüs üzerinde birleştirmiş şekilde betimlenmiştir. Dua eden kadın figürinleri prehistorik sanat boyunca süreklilik gösteren bir ikonografik tiptir. Bu figürler, insan ile tanrısal güç arasındaki iletişimi, doğurganlık ve yaşam döngüsü inançlarını, ritüel aracılığı ve topluluk ibadetini, ölüm ve yeniden doğuş düşüncesini bedensel jestler aracılığıyla somutlaştırır. Özellikle yükseltilmiş kollar, prehistorik dönemden itibaren evrensel bir ibadet sembolü olarak karşımıza çıkar ve kadın figürleri bu sembolizmin en erken ve en sürekli taşıyıcıları arasında yer alır⁴⁹.

Hellen geleneğinde, bir kişi dua ederken normalde dik durur, iki elini başının üzerine doğru kaldırır; avuç içleri yukarı ve öne bakacak şekilde uzatır (*kheiras anateinein*)⁵⁰. Aynı şekilde bir tapınakta kurban sunucusu duasını kült heykeline dönerek etmez; bu anda mitik ve antropomorfik tanrıya sırtını döner. Büyük tanrılara yönelik resmî kamusal dualar genellikle bir sunak önünde, göğsü doğru bakılarak ve eller semaya kaldırılarak gerçekleştirilirdi⁵¹. Antik literatürde de söz konusu dua biçimi dile getirilmektedir⁵². Morris, tepe kutsal alanlarından ele geçen pişmiş toprak figürinlerde görülen Minos kökenli jestlerin bir kümesini analizinde; tapınma olarak yorumladığı jestlerin tümünün “dirsekten bükülmüş ve bedenin önünde yukarı kaldırılmış kol” genel örüntüsü etrafında toplandığını belirtmekle birlikte tam olarak neyi simgeledikleri bilinmese de “farklı jestlerin amaçlı ritüel performansları betimlediğini” ileri sürer⁵³.

Oturan kadın figürinleri en erken dönemlerden itibaren Ege coğrafyasındaki kil figürinlerde kadın betimleme unsurlarının ana temalarının başında gelmektedir. Söz konusu figürin tipi, Arkaik Dönem plastik sanatları içerisinde hem anıtsal heykeltıraşlık hem de koroplastik üretimle paralel gelişim gösteren köklü bir ikonografik geleneği temsil eder. Tipin erken arketipleri, Dedalik üslupta kireç taşından yapılmış Prinias buluntularında görülmekte; frontal duruş, gövdeye paralel yerleştirilen kollar ve dizler üzerine konumlanan eller gibi şematik özellikler, daha sonraki pişmiş toprak figürinler için prototip niteliği

46 Llewellyn-Jones 2007, 256-258.

47 Llewellyn-Jones 2007, 258.

48 Maringer 1979, 220.

49 Maringer 1979, 220-230.

50 Clark 2009, 13.

51 Dowden 2007, 54.

52 Aristoteles'e göre “Bütün insanlar dua ederken ellerini göğsü doğru uzatır” ([*Mundo*] 400a 16-17). Platon ise, dua sırasında tek el kaldırılacaksa, Olympos tanrılarına sağ elin, yeraltı (khthonios) tanrılarına ise sol elin kaldırılması gerektiğini belirtir (*Leg.* 717a). Ayrıca bkz. Plutarkhos *Paralel Yaşamlar* (*Vit. Phil. et Flam.* 2-3).

53 Morris 2001, 250.

taşımaktadır. MÖ 6. yüzyıl boyunca Didyma Apollon kutsal yoluna adak olarak yerleştirilen Brankhid heykelleri arasında yer alan oturan kadın figürleri, bu ikonografinin anıtsal ölçekte gelişimini yansıtırken, aynı tipin terrakotta üretimine de aktarıldığı anlaşılmaktadır. Oturan kadın (oturan kore) tipi, genellikle kompakt kübik bir taht ya da yuvarlak bir tabure üzerinde, kimi zaman bir ayak sehпасıyla birlikte betimlenmektedir. Figürler çoğunlukla uzun ve kıvrımlı bir *khiton* ile bunun üzerine alınmış bir himation giymekte olup ayaklar genellikle khitonun etek ucunun altından görünür biçimde işlenmiştir. Bazı örneklerde figürün büyük bir himation ve başı da örtülebilen bir *epiblema* ile tamamen sarıldığı görülür; bu durum hem törensel ciddiyeti hem de ölçülülük ve ağırbaşlılık ideallerini vurgulamaktadır.

Tipolojinin gelişimi büyük ölçüde figürlerin duruş ve jestlerindeki değişimle ilişkilidir. MÖ 6. yüzyıl ortalarında figürler genellikle hiyeratik bir duruşla, eller dizler üzerinde betimlenirken, yüzyılın son çeyreğinden MÖ 5. yüzyıl ortalarına kadar göğüs hizasında bir adak nesnesi taşıyan örnekler yaygınlaşır⁵⁴. Bu nesneler çoğunlukla kuş ya da lotus/tomurcuk formundadır. Ionia kökenli örneklerde lotus veya tomurcuk taşıyan varyantların baskın olması dikkat çekicidir. Bu ikonografinin, Ionia üzerindeki yoğun Mısır etkisiyle ilişkili olabileceği düşünülmektedir; zira benzer oturuş şeması ve lotus tutma geleneği Doğu sanatında, özellikle Mısır sanatında yaygındır⁵⁵. Genel kabul gören yoruma göre ayakta duran koreler genç kadınları temsil ederken, oturan kadın figürleri ise daha çok tanrıçaları betimlemektedir⁵⁶. Bu durumda örtük olarak öne sürülen argüman, duruştur: Gerçekten de ister kanatlı bir koltuk, ayak taburesi bulunan bir sandalye, ister sıradan sırtlıklı bir oturma yeri olsun, bir koltukta oturur vaziyette betimlenen kadın figürü, genellikle bir tanrıçaya özgü haşmetli bir pozisyon olarak değerlendirilir. Tersine, ayakta durma pozisyonu yalnızca ölümlülere uygun sayılır⁵⁷. Bununla birlikte erkek oturan figürlerin çoğunlukla ölümlü elit bireyleri temsil etmesine karşılık, kadın oturan figürlerin büyük ölçüde tanrısal kimliklerle ilişkilendirilmesi, bu tipin kült bağlamındaki prestijini vurgular⁵⁸.

Sonuç olarak, oturan kadın figürinleri yalnızca ikonografik bir tipin sürekliliğini değil, bedeninin düzenlenişi aracılığıyla kurulan bir toplumsal cinsiyet ideolojisini de görünür kılar. Yükseltilmiş kol jesti nasıl ki insan ile tanrısal olan arasındaki dikey ilişkiyi bedensel bir kod üzerinden kuruyorsa, taht üzerinde frontal ve hiyeratik biçimde oturan kadın da yatay toplumsal düzlemde statü, kutsallık ve erişilmezlik üretir. Kadınların sanatsal temsili çoğu zaman erkekler tarafından belirlenen normatif çerçeveler içinde gerçekleşmiştir. Benzer şekilde Athena kültüründe genç kızların törensel görevleri kamusal görünürlük sağlasa da bu görünürlük kontrollü ve ritüelleştirilmiş bir çerçevede gerçekleşmektedir⁵⁹. Bu bağlamda oturan kadın figürini, yalnızca bir tanrıça imgesi ya da adak nesnesi değil; kutsal alan ile ev içi mekân, kamusal kült ile ailevi ritüel arasındaki geçişi somutlaştıran bir aracı formdur. Aile ve hane bağlamında dinî pratiğin merkeziliği göz önüne alındığında, bu figürler kadın bedenini hem doğurganlık ve koruyuculuk gibi yaşam döngüsü işlevleriyle hem de düzen, süreklilik ve meşruiyet idealleriyle ilişkilendirir. Dolayısıyla oturan kore tipi, yalnızca plastik bir gelenek olmanın ötesinde bedeni disipline eden, konumlandıran ve kutsallaştıran bir görsel söylemdir. Tanrıça ile ölümlü arasındaki sınırın özellikle kadın figürlerde bulanıklaşması, bu tipin kült bağlamındaki prestijini pekiştirirken, aynı zamanda antik toplumda kadın bedeninin yüceltilmekle birlikte denetlenen bir alan olduğunu da ortaya koyar.

Yas Tutan Bedenler (fig.4)

Bedenin denetimi yalnızca yaşamın üretimsel evrelerinde değil, ölüm ve yas pratiklerinde de kendini gösterir. Bilindiği üzere, kadınların cenaze törenlerine (ve diğer bazı ritüellere) katılımı birçok Hellen kentinde yasalarla düzenlenmiş, denetlenmiş ve sınırlandırılmıştır. Atina'da, görünüşe göre MÖ 6. yüzyılın başlarında yasa koyucu Solon döneminden itibaren hem kamusal yas gösterilerine hem de cenaze alayının süresi ve büyüklüğüne sınırlamalar getirilmiştir. Benzer kısıtlamaların Keos Adası'ndaki bazı polislerde

54 Kokkorou-Alvras 2014, 115.

55 Michalowski 1968, 188, 265.

56 Kokkorou-Alvras 2014, 116.

57 Huysecom-Haxhi – Muller 2007, 240-247.

58 Nagy 1998, 189.

59 Stears 1998, 142-143.

de uygulandığını öğrenmekteyiz⁶⁰. Klasik Dönem ve sonrasında bazı kentlerde cenazelerde kadınların davranışlarını denetlemek üzere görevlendirilmiş resmi görevlilerin bulunduğu da bilinmektedir. Araştırmacıların uzun zamandır vurguladığı üzere bu düzenleme, bir yandan kadınların kamusal rollerini bastırırken diğer yandan yas törenleri aracılığıyla ortaya çıkan aile temelli (*oikos* ya da *genos*) gösterileri sınırlar. Böylece aile yapısı polis otoritesine tabi kılınır ve dini otorite hiyerarşisiyle uyumlu bir tablo karşımıza çıkar⁶¹.

Cenaze bağlamında kadın figürinleri, yas tutma jestleri ve bedensel ifadeler aracılığıyla kadınlara özgü ritüel rolleri temsil eder. Rhodos ve Theradan bulunan kadın figürinlerinin göğüs ve yanaklarında kırmızıyla doldurulmuş “çizikler” ve beş kanlı çizik açmayı henüz tamamlamış kadın betimlemeleri antikçağda kendini yaralama pratiğinin yaygınlığına işaret eder⁶². Saç yolma, başa elleri götürme ya da bedeni öne eğme gibi jestler, duygunun bireysel ifadesinden çok, toplumsal olarak kodlanmış ve beklenen davranışlardır. Bu durum, kadın bedeninin yalnızca üretken değil, aynı zamanda duygulanım emeği üzerinden de denetlendiğini gösterir. Bu açıdan, Stears’ın çalışması, Atina cenaze ritüellerinde kadın ve erkek bedenlerinin farklı biçimlerde konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. *Prothesis* (ölünün evde teşhiri) aşamasında kadınlar bedenle doğrudan temas kurar; yıkama, süsleme ve ağıt yakma gibi görevleri üstlenir. Bu ritüel pratikler, kadın bedenini hem ölüm kirliliği (*miasma*) ile ilişkili kılar hem de ritüelin merkezine yerleştirir⁶³. Geometrik Dönemden itibaren ikonografide kadınların iki kolu başa kaldırılmış, bedensel olarak taşkın yas jestleriyle betimlendiği; erkeklerin ise daha sınırlı ve düzenli jestler kullandığı belirtilir. Kadın bedeninin bu “kontROLSÜZ” temsili, onları erkek denetimine muhtaç olarak konumlandıran ideolojinin görsel karşılığı olarak değerlendirilir⁶⁴. Kadınların cenaze ritüellerindeki yoğun bedensel ve duygusal dışavurumu, bir yandan kadınların ikincil konumunu pekiştiren ideolojik bir çerçeveye hizmet ederken, öte yandan onlara ritüel bilgi ve uygulama yoluyla belirli bir güç alanı da sağlar. Kadınların yas pratikleri, hane (*oikos*) içinde statü inşa edebilen bir araç olarak tanımlanır; bu durum, kadın bedeninin ritüel bağlamda yalnızca pasif değil, etkin bir unsur olduğunu gösterir⁶⁵.

Arkaik Dönemde ölüm, giderek daha keskin biçimde algılanan ve korkulan bir olgu hâline gelmiştir. Bu durum, ölümün kirlitici gücüne dair duyarlılığın artmasına yol açmış ve bu duyarlılık özellikle geleneksel olarak kadınlara atfedilen gömme ve yas ritüelleri etrafında yoğunlaşmıştır. Erkek egemen bakış açısına göre kadınların, ölümle ve ölümün temsil ettiği karanlıkla temas kurma konusunda özel bir yetkinliğe sahip oldukları düşünülmüştür. Bu nedenle kadınlar, kirlitici kabul edilen ölümle ilişkilendirilen ritüellerde başlıca rol üstlenen kişiler olarak görülmüştür⁶⁶.

Dans Eden Bedenler (fig.5)

Koroplastik alanda ifade edilen oturan kadın bedeninin tam zıttı pozisyonları dans eden kadın betimlemelerinde görmekteyiz. Dans eden beden, antikçağ figürin repertuarında ritüel performansın maddi kültür içindeki yoğunlaşmış bir ifadesidir. Özellikle Hellenistik Dönem pişmiş toprak figürinlerinde görülen dansçı tipler, bedeni durağan bir ikonografik şema içinde dondurmak yerine, hareket anını yakalama eğilimindedir. Bu durum, dua eden ya da hiyeratik biçimde oturan figür tiplerinden belirgin biçimde ayrılır; burada beden, tanrısal olana yönelmiş bir yakarıştan ziyade, ritmik bir katılım ve kolektif bir ritüel deneyimin parçası olarak temsil edilir. Topaloğlu’na göre beden, tarihsel süreçler boyunca makro ve mikro iktidar mekanizmaları tarafından şekillendirilmiş; toplumsal ve cinsiyet politikalarının etkisi altında kurulmuş bir varlık alanıdır. Bu çerçevede “dans eden beden”, bireysel bir jestler bütünü olmaktan ziyade, toplumsalın beden üzerindeki izlerinin en görünür biçimde okunabildiği alanlardan biridir⁶⁷.

60 Dillon 2002, 272-273.

61 Boedeker 2008, 240.

62 van Wees 1998, 30-31.

63 Stears 1998, 142-143.

64 Stears 1998, 142.

65 Stears 1998, 154.

66 Padel 1983, 6.

67 Topaloğlu 2010, 257.

Figürinlerde dansçı tiplerin yorumlanması da bu kuramsal arka planla birlikte ele alınmalıdır. Özellikle Hellenistik Dönem pişmiş toprak figürinlerinde dans eden bedenler genellikle bir ayağın öne alındığı, dizlerin hafif kırıldığı ve gövdenin kıvrılma ile yan eksende açıldığı kompozisyonlarla betimlenir. Drapenin uçlarının savrulur biçimde modellenmesi, bedeni çevreleyen görünmez bir ritim alanı yaratır. Bu noktada dans, Topaloğlu'nun tanımıyla "hareket halindeki insan bedeninin mekân içinde belirli bir biçim ve stille sunulmuşu"⁶⁸ olarak anlaşılmalıdır. Figürin, geçici olan bu performansı kalıcı bir maddi forma dönüştürür; ritüel ya da şenlik anını dondurur. Ritüel bağlamda müzik, koro ve kült pratiğiyle ilişkili performatif bir alanı ima eder. Nitekim antik Hellen dünyasında dans, müzik ve ibadet birbirinden ayrılmaz unsurlar olarak değerlendirilmiş; özellikle kadınların katıldığı koro dansları hem geçiş ritüellerinin hem de tanrısal onurlandırmanın önemli bir parçası olmuştur. Bu çerçevede dansçı figürin, bireysel bir beden temsili olmaktan çok, kolektif ritüelin minyatürleştirilmiş bir izdüşümüdür.

Dans eden beden, sınırdaki bir bedendir: Ne tamamen gündelik yaşamın içindedir ne de bütünüyle aşkın bir konuma yerleştirilmiştir. Bu ara konum, özellikle kadın figürinlerinde belirgindir. Bedenin kıvrımları, giysi hareketiyle birlikte ritmi görünür kılar; himation ya da khitonun uçlarının savrulur biçimde betimlenmesi, figürin çevresinde hayali bir hareket alanı yaratır. Böylece giysi, yalnızca örtü değil, hareketin taşıyıcısı hâline gelir. Beden ve giyim arasındaki ilişkinin kimlik üretimi bağlamında ele alan yaklaşımlar dikkate alındığında, dansçı figürinlerde giysi ile beden arasındaki bu dinamik ilişki, toplumsal cinsiyetin performatif boyutunu da görünür kılar⁶⁹.

Kadın bedeninin ritüel bağlamda görünürlüğü çoğu zaman denetimli ve çerçevelenmiş bir görünürlüktür. Antik toplumda kadınların sanatsal temsillerinin normatif sınırlar içinde üretildiği bilinmektedir. Dansçı figürinler bu sınırın ilginç bir örneğini sunar: Beden hareketlidir, fakat kontrolsüz değildir; jestler ritmiktir, ancak ölçsüz değildir. Bu durum, dansın hem toplumsal düzenin bir parçası hem de bedensel ifadenin sınırlı bir özgürlük alanı olduğunu düşündürür.

Kadın dünyası ile ilişkili müzisyen ve dansçı figürinleri (aralarında kadın ve erkek müzisyenleri, dansçıları ve şarkıcıları karikatürize eden grotesk terrakottalar da bulunmaktadır) yalnızca birer adak nesnesi ya da maddi obje değildir; ibadet bağlamında insanın müzikal davranışının dinamik ve ifade gücü yüksek ürünleridir. Bu betimler, yalnızca rahipler, rahibeler ya da kült görevlilerinin değil; şarkıcıların, dansçıların ve müzisyenlerin de yer aldığı belirli ritüel anlarının hatırası olarak tasarlanmış olabilir⁷⁰. Dansçı beden, figürin repertuarında durağan kutsallık ile hiyeratik temsil arasında üçüncü bir kategori oluşturur. Bu beden, dua eden figür gibi yukarıya yönelmez; tahtta oturan tanrıça gibi mesafeli de değildir. Aksine, ritmin ve hareketin içinde, toplulukla eşzamanlı bir varoluş sergiler. Bu nedenle dansçı figürinler, antik toplumda bedenin yalnızca doğurganlık ya da itaat üzerinden değil, performans, ritim ve kamusal katılım üzerinden de anlam kazandığını göstermesi bakımından önemlidir. Dans eden beden, burada hem ritüelin taşıyıcısı hem de toplumsal kimliğin sahnelenmiş bir ifadesidir. Söz konusu temsil, sıradan bir "kamusal görünürlük" değil; belirli sınırlar içinde tanımlanmış, ritüel çerçeveye yerleştirilmiş bir görünürlüktür. Figürinlerdeki hareketli beden, toplumsal düzeni ihlal eden değil, aksine o düzen tarafından çerçevelenmiş bir performans temsil eder.

Figürinlerde dans eden bedenler, antik toplumda beden politikalarının maddi kültürdeki izdüşümü olarak değerlendirilmelidir. Bu bedenler, bireysel ifadenin ötesinde, ritüel katılımın, cinsiyetlendirilmiş rollerin ve iktidar tarafından çerçevelenmiş görünürlüğün minyatür sahneleridir. Dansın geçiciliği figürin aracılığıyla kalıcılaştırılırken, toplumsal olarak inşa edilmiş beden ideali de estetik bir bütünlük içinde yeniden üretilir. Böylece dansçı figürinler, antikçağda bedenin performans, ritim ve kontrollü kamusalıktan üzerinden de anlam kazandığını gösteren önemli arkeolojik göstergeler olarak değerlendirilebilir.

⁶⁸ Topaloğlu 2010, 257.

⁶⁹ Bu konuda bkz. Calefato 2004, 15-19.

⁷⁰ Belia 2024, 175.

Açık Bedenler: Erotik İmge ve Sınırları (fig.6)

Antikçağ pişmiş toprak figürin repertuarında çıplak ya da yarı çıplak kadın bedeninin en belirgin temsil alanlarından biri Aphrodite tipi figürinlerdir. Bu figürler, bedenın erotik potansiyelini açık biçimde görünür kılarken aynı zamanda söz konusu erotizmi belirli ikonografik kurallar çerçevesinde sınırlandıran görsel bir sistem içinde yer alır. Aphrodite ikonografisinde göğüs, kalça ve karın bölgesinin vurgulanması, doğrudan cinsel çağrışım üretmekten ziyade, antik estetik anlayışta güzellik (*kalos*), çekicilik (*kharis*) ve doğurganlık kavramlarının birleştiği bir ideal beden modeline işaret eder. Arkaik Dönemden itibaren gelişen kadın beden temsili, özellikle Hellenistik Dönemde figürinin küçük ölçeğine rağmen plastik açıdan daha natüralist ve duysal bir karakter kazanmıştır. Ancak bu natüralizm, sınırsız bir erotizm anlamına gelmez; beden çoğu zaman belirli jestlerle dengelenir. Saçı düzenleme, giysiyi tutma ya da mahrem bölgeyi kısmen örtme gibi hareketler, literatürde sıklıkla “Venüs Pudica” geleneğiyle ilişkilendirilen kontrollü bir çıplaklık anlayışını yansıtır⁷¹. Özellikle Roma Döneminden itibaren hemen hemen tüm Venüs betimlemelerinin temeli olan Venüs Pudica aşkın, doğurganlığın ve kültürel başarının bir temsili olmakla beraber Venüs resimlerinin kadınların cinsel organları ve cinselliklerine karşı duyduğu utancı nasıl körüklediğinin kültürel bir örneğidir⁷². Böylece bu temsillerde beden hem görünür kılınır hem de simgesel olarak korunur. Aphrodite figürinlerinde erotik görünümün tekrar eden şemalar içinde sunulması, bireysel beden deneyiminden çok kolektif olarak kabul edilmiş bir görsel kodun varlığına işaret eder. Bu nedenle çıplaklık düzenlenmiş bir ikonografik dilin parçasıdır. Beden politikalarının bireysel kimliğin oluşumunda belirleyici olduğu düşüncesi, Aphrodite figürinlerinin yorumlanmasında da açıklayıcıdır. Figürinlerde erotik beden, arzu nesnesi olmanın ötesinde, kadınlığın kültürel olarak tanımlanmış sınırlarını görselleştirir. Bu bağlamda açık beden temsilleri paradoksal bir yapı sergiler: figürler çıplaktır, fakat kontrolsüz değildir; erotiktir, fakat aşırı değildir. Antik toplumda kadın bedeninin hem kutsal hem de potansiyel olarak tehlikeli kabul edilmesi, onun temsilde ölçülülük (*sophrosyne*) ilkesini devreye sokmuştur. Erotik imge, böylece sınır ihlali değil, düzenin yeniden üretimi hâline gelir.

Aphrodite tipi figürinler, erotizmin antik dünyada nasıl estetik, ritüel ve toplumsal normlar aracılığıyla çerçvelendiğini gösteren önemli maddi kanıtlardır. Bu figürinlerde çıplak beden, bireysel cinselliğin doğrudan ifadesi olmaktan ziyade, güzellik ideali, doğurganlık sembolizmi ve toplumsal cinsiyet düzeninin kesiştiği bir görsel alan oluşturur. Erotik imge, bu nedenle sınırların ortadan kalktığı değil, tam tersine dikkatle tanımlandığı bir temsil biçimi olarak anlaşılmalıdır.

Doğurgan Bedenler: Hamilelik, Annelik, Çocuk Besleme (fig.7)

Koroplastik repertuarda hamilelik ve annelik temsilleri, biyolojik bir durumun betiminden çok, kadın yaşam döngüsündeki statü geçişlerini görünür kılan simgesel bir dil olarak okunmalıdır. Mezar bağlamlarında terrakottaların özellikle çocuklar, gençler ve genç kadınlarla birlikte görülmesi, “tamamlanmamış” toplumsal konumun seçilmiş ikonografik tiplerle telafi edildiğini düşündürür⁷³. Bu nedenle hamile kadın, doğum sahnesi ya da kucağında bebek taşıyan kadın figürleri, evlilik, annelik ve olgunluk gibi aşamaların toplumsal anlamını taşıyan işaretlerdir. Bu çerçevede bazı örneklerde hamile kadın bedeni, tuniğin yukarı kaldırılmasıyla karın ve pubis bölgesinin özellikle görünür kılındığı bir jestle vurgulanır. İlk bakışta şaşırtıcı olabilen bu hareket, erotik bir teşhirden ziyade, doğurganlık bölgesini işaret ederek işlevselliği öne çıkaran ve aynı zamanda koruyucu bir anlam taşıyabilen apotropaik bir strateji olarak değerlendirilebilir. Nitekim antik gelenekte çıplaklığın belirli bağlamlarda “kötücül etkileri uzaklaştırma” gücüyle ilişkilendirildiği bilinir; bu nedenle hamilelik ve doğum gibi yüksek riskli eşiklerde bedenın kritik bölgelerine dikkat çekilmesi hem sembolik hem de koruyucu bir dil üretir⁷⁴. Benzer biçimde doğum sonrası bedenın izlerini taşıyan karın kıvrımları, sarkık göğüsler ve emzirme çağrışımı yapan detaylar, anneliği soyut bir “rol” olmaktan çıkarıp bedensel bir deneyim olarak görünür kılar. Bu tür

71 Aphrodite/Venüs Pudica betimlemeleri için bkz. Delivorrias et al. 1984, s.v. “Aphrodite”, no. 391-422.

72 McCormack 2023, 49.

73 Huysecom-Haxhi 2024, 120.

74 Huysecom-Haxhi 2024, 120-121.

betimler, kadın için olgunluk ve “tamamlanmışlık” statüsünü sağlayan en kritik dönüm noktası olarak ilk sağlıklı doğumu öne çıkarır. Dolayısıyla figürinler, bir yandan genç kızlıktan evliliğe, evlilikten anneliğe geçiş çizgisini kurarken, diğer yandan bu geçişlerin toplumsal beklentilerle örülü yönünü de açık eder.

Terrakotta figürin üretiminin kadın bedenine yönelik temsillerinde en çok karşımıza çıkan kourotophos (κουροτόφος) tipi, çocuk taşıyan ya da emziren kadın figürlerini tanımlayan bir ikonografik kategoridir. “Çocuk yetiştiren” veya “çocuk besleyen” anlamına gelen bu terim antik dünyada annelik ile bakım rolünü temsil eden imgeleri ifade eder. Söz konusu ikonografi çoğu zaman çocuk taşıyan, emziren veya çocukla birlikte betimlenen kadın figürleriyle temsil edilmekle birlikte kourotophos imgeleri, MÖ 3. binyıldan Roma Dönemine kadar Mısır, Levant, Anadolu ve Ege dünyasında farklı biçimlerde ortaya çıkmış ve her kültürde aynı anlamı taşımayan çok katmanlı bir ikonografik kategori oluşturmuştur⁷⁵. Koroplastik repertuarda kourotophos betimleri genellikle üç temel ikonografik şema etrafında toplanır: çocuğu kucığında taşıyan kadın, bebeğini emziren kadın (kourotophos lactans) ve çocuğu dizinde ya da yanında betimlenen oturan kadın figürü. Bu tiplerin özellikle konut bağlamlarında ve ev içi kutsal alanlarda ele geçmesi, onların doğum ve çocuk sağlığıyla ilişkili ritüel pratiklerde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim Mezopotamya ve Levant’ta ele geçen bazı kourotophos figürlerinin yerleşim alanlarında ve ev içi kült alanlarında bulunması, onların koruyucu ya da büyüsel işlevler üstlenmiş olabileceğini göstermektedir⁷⁶. Antik Hellen dünyasında ise kourotophos kavramı ikonografik bir motif olmasının yanı sıra kült bağlamında da kullanılan bir terimdir. Hera, Artemis veya Gaia gibi tanrıçalar çocukların koruyucusu ve besleyicisi olarak kourotophos sıfatıyla anılmıştır. Bu tanrıçalara yapılan adaklar ve ritüeller özellikle çocukların korunması ve doğurganlıkla ilişkilendirilmiştir⁷⁷. Toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirildiğinde kourotophos figürleri, kadın bedeninin toplumsal olarak tanımlanan roller çerçevesinde temsil edildiğini gösterir. Antik toplumlarda kadın bedeni çoğu zaman doğurganlık ve soyun devamı ile ilişkilendirilmiş; annelik hem biyolojik hem de ideolojik bir görev olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu nedenle çocuk taşıyan kadın imgeleri, kadın kimliğinin annelik üzerinden tanımlandığı toplumsal bir normun görsel ifadesi olarak yorumlanabilir. Ev ve aile merkezli dini pratiklerin önemli bir kısmı da bu çerçevede gerçekleşmiştir. Antik Ege ve Akdeniz dünyasında aile üyelerinin ev içinde gerçekleştirdiği dini faaliyetler özellikle kadınların doğum, çocuk bakımı ve aile refahıyla ilişkili ritüellerde aktif rol oynadığını göstermektedir⁷⁸. Bu bağlamda kourotophos figürinleri yalnızca anneliğin temsili sunan imgeler değildir; aynı zamanda kadın bedeninin doğurganlık, bakım ve soyun devamı gibi toplumsal işlevler üzerinden anlamlandırılmasını ve normatif bir kadınlık modelinin maddi kültür aracılığıyla yeniden üretilmesini görünür kılar. Koroplastik üretimde tekrar tekrar çoğaltılan bu figürler, antik toplumlarda kadın bedeninin toplumsal düzenin sürdürülmesindeki rolünü vurgulayan ideolojik bir görsel dilin parçası olarak değerlendirilebilir.

Tanrıça Bedenleri

Koroplastik repertuarda net olarak tanrıça temsilleri taşıdıkları atribütler aracılığıyla belirlenebilmekte ve bu temsiller belli başlı tanrıça isimlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda en çok karşılaşılan ve çıplak beden ikonografisinin simgesi durumda olan kimlik kuşkusuz Aphrodite’dir. Tanrıçanın temsilleri kutsal alanların yanı sıra mezarlarda da bulunmakta böylece tanrıça çok boyutlu bir alanda varlık göstermektedir. Aphrodite, sadece cinsel arzu ve erotizmin değil, bu kavramların sonucu olan doğurganlığın da temsilcisi konumundadır. Dolayısıyla onun çıplak vücudu, arzu uyandıran kadın bedeninden çoğalacak topluluğun her bir parçasına iletilen bir mesaj, onların oluşumuna sunulan bir katkıdır. Aphrodite’nin tam karşıtı bir

75 Olsen 1998, 385-392; Parker 2005, 426-427.

76 Budin 2011, 329-337.

77 Hadzisteliou-Price 1978, 180-200; Dillon 2002, 221-223.

78 Faraone, Hellen dünyasında birçok durumda ev içi ve aile dini pratiklerinin büyük ölçüde kadınların dini yaşamıyla örtüşüğünü, antik metinlerde erkekler için neredeyse görünmez olan gizemli bir kadın kültü olan *Adonia* gibi bayramların ev içinde kadınlar tarafından kutlandığını belirtir. Bunun yanı sıra cenaze ve düğün ritüelleri de kadınlar tarafından yönetilir ve tamamen özel evler içinde ya da bu evlerden hareketle gerçekleştirildiğini vurgular. Ayrıca, Hellen kadınlarının hasta bireylerin sağlığını iyileştirmek ya da hayatlarını kurtarmak amacıyla ritüeller gerçekleştirip ev içi kutsal alanlar kurdıklarını ifade eder (Faraone 2008, 221-222). Roma dünyasında ise aile kültlerinde *paterfamilias*ın baskın konumuna karşın, bazı *lararium* duvar resimlerinde kadınların kurban sunan figürler olarak betimlenmesi ve bazı kılavuz metinlerde kadınlara evin Larına her ay düzenli olarak bakım yapma yükümlülüğü getirilmesi, onların bu alandaki rolünün kabul edilenden çok daha geniş olduğunu göstermektedir (Bodel 2008, 248-275).

ikonografi Demeter'de karşımıza çıkar. Her ne kadar Demeter ile ilişkili kutsal alanlardan ele geçen kadın figürlerinin birebir tanrıça temsilleri olduklarını net olarak bilemesek de genel anlamda tanrıçayı temsil edilen kadın örtülü, olgun, vakur ve acılı bir anne görünümüdür. Onun örtülü ikonografisinde kadın bedeni için çizilen normlar arasında anneliğe atanan görevler okunmalıdır. Athena görsel sanatlarda ikonografisinin en net tespit edilebildiği tanrıçaların başında gelir. Promakhos kimliğiyle savaşın başında olan Athena, miğferi, kalkanı ve mızrağıyla tamamen eril dünyaya ait bir karakterdir. Bu kimliğiyle tipik kadın hayatına dair neredeyse hiçbir iz taşımaz. Tüm bu ikonografik temsiliyetlerin ötesinde Athena ve Aphrodite gibi tanrıçalara ait dikkat çekici bir özellik bu tanrıçaların çocukluk evresi olmadan, yetişkin bedenler olarak betimlenmiş olmalarıdır. Tanrıça bedeninin biyolojik süreçlerden (doğum, büyüme, kanama) muaf biçimde sunulması, dişi beden ile güçsüzlük arasında kurulan kültürel gerilimi dengeler. Tanrıça bedeni, insan kadın bedeninden farklı olarak biyolojik değişime kapalıdır⁷⁹.

Kadın bedeninin dinsel inanç ve ritüelleri çerçevesinde özgürlüğünü ilan edebildiği yegâne pagan alanının Dionysos kültü olduğunu söyleyebiliriz. Dionisiak evren ve maenadizm bağlamında kadın bedeni, evcilleştirilmiş toplumsal kimliğin geçici olarak askıya alındığı bir alan olarak ele alınır. Dağda gerçekleşen ritüellerde kadın bedeni, evlilik öncesi "vahşi" duruma geri döner; beden, hayvansal ve denetimsiz hareketlerle tanımlanır. Dionysos bağlamı sahnelerde kadın bedeni, düzenli yurttaş bedeninden farklı olarak doğallaşmış ve sınırları gevşemiş biçimde temsil edilir. Maenad figürleri, saçları açık, bedenleri hareket hâlinde ve mekânsal olarak kent dışı alanlarla ilişkilendirilmiş şekilde betimlenir. Bu ikonografi, kadın bedeninin geçici olarak toplumsal denetimden çıktığı ritüel bağlamı yansıtır.

Değerlendirme ve Sonuç

Koroplastik repertuarda kadın figürlerinin ikonografik çeşitliliği incelendiğinde, kadın bedeninin çoğu zaman belirli toplumsal roller üzerinden tanımlandığı görülür. Kourotrophos tipinde olduğu gibi belirginleşen anne, eş ve bakıcı kimlikleri, kadın bedeninin biyolojik ve toplumsal işlevleriyle özdeşleştirilerek temsil edildiğini ortaya koyar. Bu tür imgeler, kadın bedeninin üretkenlik ve bakım kapasitesine indirgenen işlevsel kimlikler aracılığıyla anlamlandırıldığını göstermektedir. Bunun dışında oturan durağan dua eden pozisyonlardaki figürin temsilleri kadının dinsel alandaki varlığını ve onlar aracılığıyla kadın bedeninin sınırlandığı alanlara işaret etmektedir. Sadece örtülü kapalı giyimli temsiller değil çıplak beden temsilleri de bir toplumsal denetimin mekanizmaları olmuşlardır.

Antik toplumlarda ev içi dini pratiklerin önemli bir bölümünün kadınların sorumluluğunda olması ve annelik ile çocuk bakımıyla ilişkili ritüellerde aktif rol üstlenmeleri de sözü edilen ikonografik yönelimi destekler. Buna karşılık erkek figürin repertuarındaki figürinler genellikle güç odaklı bir beden ideali üzerinden temsil edilir; bu durum erkek bedeninin kamusal alan, rekabet ve fiziksel güçle ilişkilendirildiğini gösterir. Dolayısıyla koroplastik üretimde kadın ve erkek bedenleri arasındaki temsil farklılıkları toplumsal cinsiyet rollerinin görsel olarak yeniden üretildiği bir hiyerarşiyi yansıtmaktadır. Kadın figürinlerinde bedenin çoğunlukla annelik ve bakım rolleriyle ilişkilendirilmesi, çıplak temsillerin dahi bereket ve doğurganlık ile kodlanması erkek figürinlerinde ise hareket, güç ve etkinliğin vurgulanması, antik toplumlarda cinsiyetler arası rol dağılımının maddi kültür aracılığıyla görünür kılındığını göstermektedir.

Bu noktada figürinlerin yalnızca toplumsal gerçekliğin pasif yansımaları olup olmadığı ya da aksine belirli normların üretilmesinde etkin rol oynayan nesneler olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu önem kazanmaktadır. Koroplastik üretimde kadın bedeninin belirli ikonografik kalıplar içinde tekrar tekrar temsil edilmesi, bu imgelerin yalnızca mevcut toplumsal rolleri yansıtmadığını, aynı zamanda bu rolleri görünür kılarak pekiştirdiğini düşündürmektedir. Annelik, doğurganlık ve bakım gibi temaların sürekli vurgulanması, kadın bedeninin belirli işlevler üzerinden anlamlandırıldığı bir temsil düzeni yaratır. Bu süreçte beden bir yandan kutsallık ve doğurganlık söylemleri aracılığıyla yüceltilirken, diğer yandan belirli estetik ve davranış kalıpları içinde sınırlandırılır. Böylece figürinler, kadın bedenini idealleştirilmiş ama aynı zamanda tanımlanmış roller çerçevesine yerleştiren görsel bir dil üretir. Maddi kültür nesneleri

79 Beaumont 1998, 90-92.

olarak figürinler, bu anlamda yalnızca bireysel inanç pratiklerinin ürünleri değil, aynı zamanda toplumsal düzenin ve cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği araçlar olarak da değerlendirilebilir. Nitekim maddi kültürün ideolojik işlevine dikkat çeken çalışmalar, bu tür imgelerin gündelik yaşam içinde tekrar eden görsel referanslar oluşturarak toplumsal normların sürekliliğini sağladığını göstermektedir⁸⁰.

Sonuç olarak koroplastik repertuarda yer alan kadın figürinleri, antikçağdaki toplumsal cinsiyet düzeninin yalnızca dini temsilleri değil, aynı zamanda bu düzenin maddi kültür aracılığıyla görünür kılındığı ve yeniden üretildiği nesneler olarak değerlendirilebilir. Bu temsiller aracılığıyla kadın bedeni bir yandan belirli ikonografik kalıplar içinde tanımlanmakta, diğer yandan bu kalıplar aracılığıyla sınırlandırılmakta ve tekrar eden görsel kodlar sayesinde normatif bir kadınlık modelinin parçası olarak normalleştirilmektedir. Bununla birlikte bu temsillerin yorumlanmasında kullanılan yazılı kaynakların sunduğu perspektifin büyük ölçüde erkek bakışına ait olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Antik literatürde sıkça karşılaşıldığı gibi kadınlar çoğu zaman anlatının öznesi olmaktan ziyade yazarın düşünsel argümanını güçlendiren anlatısal araçlar hâline gelirler. Kaynaklarda kadınların görünürlüğü çoğunlukla onların yaşamlarının veya dinsel pratiklerinin erkek ideolojisini yansıttığı ya da pekiştirdiği ölçüde mümkün olur. Bu nedenle antik metinlerin sunduğu kadın tasvirlerinin, toplumsal gerçekliğin doğrudan bir yansıması olarak değil, erkek egemen söylemin biçimlendirdiği bir temsil alanı olarak değerlendirilmesi gerekir. Nitekim bir erkeğin kadın yaşamını ne ölçüde anlayabildiği veya temsil edebildiği sorusu da tartışmalı bir konu olarak literatürde sıkça vurgulanmaktadır⁸¹.

Bu çalışma, figürin ikonografisini toplumsal cinsiyet perspektifiyle ele alarak kadın bedeninin antik maddi kültür içinde nasıl anlamlandırıldığını ve figürinler aracılığıyla nasıl kontrol edildiğini tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle araştırma, hem feminist arkeoloji literatürüne hem de figürin çalışmalarına katkı sunarak, koroplastik üretimin yalnızca tipolojik veya stilistik bir veri grubu olarak değil, aynı zamanda toplumsal ideolojilerin maddi ifadeleri olarak da incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Gelecek araştırmalar açısından ise özellikle figürinlerin buluntu bağlamlarının daha ayrıntılı değerlendirilmesi, farklı üretim merkezlerinin ikonografik tercihleri arasındaki bölgesel farklılıkların karşılaştırılması ve figürinlerin ritüel kullanım pratikleriyle ilişkisini ortaya koyabilecek disiplinlerarası çalışmaların geliştirilmesi önem taşımaktadır. Bu tür yaklaşımlar, kadın bedeninin antik dünyada nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin toplumsal düzenin sürdürülmesindeki rolü hakkında daha kapsamlı bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

80 Cameron – Kuhrt 1993; Bodel – Olyan 2008.

81 Cartledge 1993, 78-104; Pomeroy 1975, xiii-xv, 3-5.

KAYNAKÇA

- Bailey 2013 D. W. Bailey, "Figurines, Corporeality, and the Origin of the Gendered Body", *A Companion to Gender Prehistory*, ed. D. Bolger, 2013, 244-264.
- Beaumont 1998 L. Beaumont, "Born Old or Never Young? Femininity, Childhood, and the Goddesses of Ancient Greece I", *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, eds. S. Blundell, M. Williamson, 1998, 71-95.
- Bekirova 2025 E. Bekirova, "Modern Kadın Prototipinin Oluşturulmasında Simone de Beauvoir Feminist Felsefesinin Rolü", *Journal of West European Social Sciences* 2/1, 2025, 210-232.
- Belia 2024 A. Belia, "Clay Figurines Representing Musicians and Dancers", *Giving Voice to Silence: Material and Immaterial Evidence of the Female World and Childhood from the Coroplastic Perspective*, eds. M. Castiglione, I. Oggiano, 2024, 165-178.
- Besques 1972 S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains III: Époques hellénistique et romaine - Grèce et Asie Mineure*, Paris, 1972.
- Bodel 2008 J. Bodel, "Cicero's Minerva, Penates, and the Mother of the Lares: An Outline of Roman Domestic Religion", *Household and Family Religion in Antiquity*, eds. J. Bodel, S. M. Olyan, 2008, 248-275.
- Bodel – Olyan 2008 J. Bodel, S. M. Olyan, "Introduction", *Household and Family Religion in Antiquity*, eds. J. Bodel, S. M. Olyan, 2008, 1-4.
- Boedeker 2008 D. Boedeker, "Family Matters: Domestic Religion in Classical Greece", *Household and Family Religion in Antiquity*, eds. J. Bodel, S. M. Olyan, 2008, 229-247.
- Budin 2011 S. L. Budin, *Images of Woman and Child from the Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, and Gender in the Ancient World*, Cambridge, 2011.
- Burr-Thompson 1963 D. Burr-Thompson, *Troy: The Terracotta Figurines of the Hellenistic Period*, Troy: Excavations Conducted by the University of Cincinnati, 1932-1938, Supplementary Monograph 3, Princeton, 1963.
- Butler 1999 J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, 1999.
- Calefato 2004 P. Calefato, *The Clothed Body*, Oxford-New York, 2004.
- Cameron – Kuhrt 1993 A. Cameron, A. Kuhrt, *Images of Women in Antiquity* (2nd ed.), Routledge, 1993.
- Cartledge 1993 P. Cartledge, *The Greeks: A Portrait of Self and Others*, Oxford, 1993.
- Castiglione – Oggiano 2024 M. Castiglione, I Oggiano, *Giving Voice to Silence: Material and Immaterial Evidence of the Female World and Childhood from the Coroplastic Perspective* (Proceedings of the Webinar, September 21-22, 2022), Roma, 2024.
- Clark 2009 C.A. Clark "To Kneel or Not to Kneel: Gendered Nonverbal Behavior in Greek Ritual", *Women, Gender, and Religion, Journal of Religion and Society*, Supplement 5, eds. S. Calef, R.A. Simkins, 2009, 6-20.
- Dean-Jones 1994 L. Dean-Jones, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford, 1994.
- Delivorrias et.al 1984 A. Delivorrias, G. Berger-Doer, A. Kossatz-Deissmann, "Aphrodite", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. 1-2, 1984.

- Dillon 2002 M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London, 2002.
- Doğan-Gürbüzer 2011 E. Doğan-Gürbüzer, *Klaros Kazılarında Ele Geçen Pişmiş Toprak Figürinler ve Kültür Açısından Değerlendirilmeleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir, 2011.
- Douglas 1966 M. Douglas, *Purity and Danger*, London, 1966.
- Dowden 2007 K. Dowden, "Olympian Gods, Olympian Pantheon", *A Companion to Greek Religion*, ed. D. Ogden, 2007, 41-55.
- Faraone 2008 C. Faraone, "Household Religion in Ancient Greece", *Household and Family Religion in Antiquity*, eds. J. Bodel, S. M. Olyan, 2008, 210-229.
- Fischer 2008 M. Fischer, *The Prostitute and Her Headdress: the Mitra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550-450 BCE*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Calgary, Alberta, 2008.
- Hadzisteliou-Price 1978 T. Hadzisteliou-Price, *Kourotrophos: Cult and Representations of the Greek Nursing Deities*, Leiden, 1978.
- Hoffmann 2023 S. Hoffmann, *Between Deity and Dedicator: The Life and Agency of Greek Votive Terracotta Figurines*, Berlin-Boston, 2023.
- Huysecom-Haxhi 2009 S. Huysecom-Haxhi, *Les Figurines en terre cuite de l'Artémision de Thasos: Artisanat et piété populaire à l'époque de l'archaïsme mûr et récent, Études Thasiennes* 21, Athens, 2009.
- Huysecom-Haxhi 2024 S. Huysecom-Haxhi, "Images of motherhood in the votive deposit of Kirrha: identification and interpretation", *Giving Voice to Silence. Material and Immaterial Evidence of the Female World and Childhood from the Coroplastic Perspective*, eds. M. Castiglione, I. Oggiano, Roma, 2024, 115-133.
- Huysecom-Haxhi – Muller 2007 S. Huysecom-Haxhi, A. Muller, "Déesses et/ou mortelles dans la plastique de terre cuite: Réponses actuelles à une question ancienne", *Pallas* 75, 2007, 231-247.
- Kartal 2016 O. Kartal, "Biyopolitikanın İzini Felsefe Tarihinde Sürmek", *Biyopolitika: Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*, ed. O. Kartal, 2016, 7-26.
- King 1998 H. King, *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*, London, 1998.
- Kokkorou-Alvras 2014 G. Kokkorou-Alvras, "A Terracotta Figurine from Ancient Halasarna: Cos and Coan Coroplastic Production During the Archaic and Classical Period", *Κοροπλαστική και μικροτεχνία στον αιγαιακό χώρο από τους γεωμετρικούς χρόνους έως και τη ρωμαϊκή περίοδο: Διεθνές συνέδριο στη μνημή της Ηους Ζερβουδακή, Ρόδος, 26-29 νοεμβρίου*, Τομος 1, 2009, Αθήνα, 111-118.
- Krousser 2004 R. Krousser, "The World of Aphrodite in the Late Fifth Century", *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*, ed. C. Marconi, 2004, 97-112.
- Lee 2012 M. Lee, "Maternity and Miasma - Dress and the Transition from Parthenos to Gyne", *Mothering and motherhood in ancient Greece and Rome*, eds. L.H. Petersen, P. B. Salzman-Mitchell, 2012, 23-42.
- Llewellyn-Jones 2003 L. Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, 2003.
- Llewellyn-Jones 2007 L. Llewellyn-Jones, "House and Veil in Ancient Greece", *British School at Athens Studies* 15, 2007, 251-258.

- Luciani 2021 M. Luciani, "On Women Made of Clay: Enquiries on the Meaning of an Ancient Near Eastern Non-Elite (?) Production", *Zeitschrift für Orient-Archäologie* 13, 2021, 214-231.
- Maringer 1979 J. Maringer, "Adorants in Prehistoric Art: Prehistoric Attitudes and Gestures of Prayer", *Numen* 26/2, 1979, 215-230.
- McCormack 2023 C. McCormack, *Resimdeki Kadın: Kadınlar, Sanat ve Bakışın Gücü*, İstanbul, 2023.
- Merker 2000 G. S. Merker, *The Sanctuary of Demeter and Kore: Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, New Jersey, 2000.
- Michalowski 1968 K. Michalowski, *L'art de l'ancienne Égypte*, Paris, 1968.
- Nagy 1998 N. Nagy, "Divinity, Exaltation and Heroization: Thoughts on the Seated Posture in Early Archaic Greek Sculpture", *STEFANOS: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, eds. K. Hatswick, M. C. Sturgeon, 1998, 180-191.
- Morris 2001 C. Morris, "The Language of Gesture in Minoan Religion", *Potnia: Deities and Religion in the Aegean Bronze Age*, eds. R. Laffineur, R. Hägg, 2001, 245-251.
- Ojakangas 2016 M. Ojakanas, "Platon'un Devlet Irkçılığı: Biyopolitikanın Tarihini Yeniden Okumak", *Biyopolitika: Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*, ed. O. Kartal, 2016, 27-48.
- Olsen 1998 B. A. Olsen, "Women, Children and the Family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean Constructions of Gender", *World Archaeology* 29/3, 1998, 380-392.
- Özakın 2017 D. Özakın, "Estetik Bedenden Tüketici Bedene: Tarih Boyunca Beden Kavramına Bakış" 1. *Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu*, c.1, s.1, Nevşehir, 2017, 134-143.
- Özbilen 2025 S. Özbilen, "Arkeolojide Toplumsal Cinsiyetin İnşası", *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi* 9/2, 2025, 35-58.
- Padel 1983 R. Padel, "Women: Model for Possession by Greek Daemons", *Images of Women in Antiquity*, eds. A. Cameron, A. Kuhrt, 1983, 3-19.
- Paglia 2004 C. Paglia, *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*, Ankara, 2004.
- Parker 1983 R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983.
- Parker 2005 R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, 2005.
- Pastutmaz-Sevmen 2023 D. Pastutmaz-Sevmen "Koranza Artemis-Apollon Kutsal Alanı'nda Bulunan Bir Figürin Başı Işığında "Başörtüsü", *Anadolu Anatolia* 49, 2023, 57-72.
- Picazo 2008 M. Picazo "Greek terracotta figurines: images and representations of everyday life", *Engendering Social Dynamics: The Archaeology of Maintenance Activities*, BAR International Series (1862), eds. S. Montón-Subiás, M. Sánchez-Romero, 2008, 57-64.
- Pomeroy 1975 S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, 1975.
- Ridgway 1987 B. S. Ridgway, "Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence", *American Journal of Archaeology* 91/3, 1987, 399-409.

- Spyropoulos 2021 G. Spyropoulos, "Terracotta Figurine of a young female", *Kallos: The Ultimate Beauty, Museum of Cycladic Art (Exh. Cat.)*, eds. N. Stampolidis, I. Fappas, 2021.
- Stears 1998 K. Stears, "Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual", *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, eds. S. Blundell, M. Williamson, 1998, 139-155.
- Topaloğlu 2010 H. Topaloğlu, "Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri" *Alternatif Politika* 2/3, 2010, 251-276.
- van Wees 1998 H. van Wees, "A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece", *When Men Were Men*, eds. L. Foxhall, J. Salmon, 1998, 10-53.
- Weber-Hiden 2009 I. Weber-Hiden, "The stylistic development of Mycenaean terracotta female figurines", *Encounters with Mycenaean figures and figurines: Papers presented at a seminar at the Swedish Institute at Athens*, vol. 20, eds. A.L. Schallin, P. Pakkanen, 2001, 23-36.

FIGÜRLER



Figür 1: Örtülü Kadın Terrakotta Figürini, The Metropolitan Museum of Art.
(Metropolitan Museum of Art, env. no. 11.212.27 Public Domain)



Figür 2: Örtülü Kadın Başı Terrakotta Figürini,
Kıbrıs-Klasik II Dönem, MÖ 400-310, The Metropolitan Museum of Art.
(Metropolitan Museum of Art, env. no. 74.51.1482 Public Domain)



Figür 3: Tahtta Oturan Kadın Terrakotta Figürini, Boiotia, Geç MÖ 6. yüzyıl - Erken MÖ 5. yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art. (Metropolitan Museum of Art, env. no. 1980.303.5, Public Domain)



Figür 4: Yas Tutan Kadın Figürini, British Museum. (Env. no. 1860,0404.59, © Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.)



Figür 5: Dans Eden Kadın Figürini, Pişmiş Toprak,
Güney İtalya Üretimi Yunan (Tarentum), MÖ 3. Yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art.
(Env. no. 12.232.13)



Figür 6: Çıplak Kadın Figürini, Pişmiş Toprak,
Güney İtalya Üretimi Yunan (Tarentum), MÖ 3. yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art.
(Env. no. 13.227.14)



Fig r 7: Artemis Kourotrophos Figürini, Pışmış Toprak,
M  430-400, Brauron Arkeoloji Müzesi.
(AM Brauron, inv. Bram31, Fotoğraf: Wikimedia Commons)

SUMMARY

Terracotta figurines represent one of the most widespread and visually expressive categories of small-scale material culture in the ancient Mediterranean world. Produced in large numbers and distributed across a variety of contexts—including sanctuaries, domestic spaces, and funerary environments—these objects have traditionally been studied for their stylistic features, typological development, and religious significance. However, beyond their aesthetic qualities and cultic functions, terracotta figurines also provide valuable insight into the ways ancient societies conceptualised the human body and constructed gendered identities. Among the most frequently represented subjects within coroplastic production is the female body. This study investigates how the female body is represented in terracotta figurines of Antiquity and explores how these representations contributed to the formation, reproduction, and regulation of gender roles.

Rather than approaching figurines solely as ritual offerings or decorative artefacts, the present research considers them as material reflections of social attitudes toward femininity and the female body. Figurines can be interpreted as visual media through which cultural norms, expectations, and values were communicated. In this sense, they function not only as representations but also as instruments through which particular ideas about womanhood were constructed and circulated. The study, therefore, aims to analyse how these small-scale representations reflect broader social discourses surrounding fertility, motherhood, morality, modesty, and bodily control.

The methodological framework of the study combines iconographic analysis with the evaluation of archaeological find contexts and theoretical perspectives derived from gender studies and feminist archaeology. By integrating these approaches, the research examines how different forms of bodily representation operate both visually and socially. Figurines are analysed according to their posture, gestures, clothing, and degree of bodily exposure, while their archaeological contexts—such as sanctuaries, graves, and domestic environments—are also taken into consideration.

Within this framework, several recurring modes of representing the female body can be identified. One of the central analytical perspectives concerns the distinction between open and closed bodies. Certain figurines depict exposed or partially nude female bodies, often emphasising breasts, hips, and other features associated with fertility and sexuality. These representations highlight the reproductive capacity of the female body and its connection with themes of fertility and vitality. In contrast, other figurines portray fully clothed or veiled women whose bodies are concealed beneath garments such as the chiton and himation. These representations may reflect ideals of modesty, restraint, and moral propriety that were culturally associated with female virtue.

Another important category includes seated female figures characterised by inward-looking or passive postures. These figures often convey a sense of composure, self-control, and social discipline. Their bodily stillness and controlled gestures may symbolise socially prescribed forms of feminine behaviour and reflect expectations placed upon women within domestic and ritual settings. In contrast, figurines representing dancing or moving female bodies present a more dynamic mode of representation. Through rhythmic gestures and bodily movement, these figures emphasise the performative dimension of the body, often associated with ritual celebration, cultic performance, or festive environments.

The analysis of these different body types demonstrates that terracotta figurines encode complex symbolic meanings related to fertility, motherhood, morality, and social regulation. Particularly significant is the interpretive framework based on the axis of bodily openness and concealment. Reading the figurines along this axis allows us to understand how the female body was simultaneously celebrated as a source of life and reproduction while also being subjected to mechanisms of visual and symbolic control. In this respect, figurines participate in what may be described as the body politics of the ancient world.

The archaeological contexts in which these figurines were discovered further illuminate their social significance. Figurines deposited in sanctuaries are often associated with fertility cults, rites of passage,

and protective rituals. Those found in funerary contexts may reflect ideas about identity, memory, and the social roles attributed to women both in life and in death. In domestic contexts, figurines may have functioned as symbolic objects embedded within everyday practices and belief systems.

By combining iconographic analysis, contextual evaluation, and gender-based theoretical approaches, this study demonstrates that terracotta figurines offer important insights into how the female body was conceptualised, represented, and regulated in Antiquity. These small-scale objects reveal how visual representations participated in shaping gender norms and social expectations. Ultimately, the study highlights the potential of coroplastic material to contribute to discussions within feminist archaeology and to deepen our understanding of the relationship between material culture, gender ideology, and the politics of the body in the ancient world.

Fırat Havzası'nda (Suriye-Türkiye) Ephesos Tipi Geç Antikçağ Unguentariumlarının Varlığı: Diğer Bulgular ile İlişkisi ve Yeniden Yorumlanması

Ephesos-Type Late Antique Unguentaria in the Euphrates Basin (Syria-Türkiye): Contextual Relationships and Reinterpretation

Murat TOSUN

Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

0000-0003-0595-8587

muratsn@windowslive.com

Atıf / Citation:

Tosun M. 2026, "Fırat Havzası'nda (Suriye-Türkiye) Ephesos Tipi Geç Antikçağ Unguentariumlarının Varlığı: Diğer Bulgular ile İlişkisi ve Yeniden Yorumlanması". *Septem Artes* 4 (2026), 59-74.

Makale Geliş | Received: 19.04.2026

Makale Kabul | Accepted: 17.05.2026

Septem Artes, 4 (2026) 59-74

DOI: 10.5281/zenodo.20401710



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



FIRAT HAVZASI'NDA (SURIYE-TÜRKİYE) EPHEOS TİPİ GEÇ ANTİKÇAĞ UNGUENTARIÜMLARININ VARLIĞI: DİĞER BULGULAR İLE İLİŞKİSİ ve YENİDEN YORUMLANMASI

*Ephesos-Type Late Antique Unguentaria in the Euphrates Basin (Syria–Türkiye):
Contextual Relationships and Reinterpretation*

Murat TOSUN*

Öz: Bu çalışma, Geç Antikçağ'da Akdeniz genelinde yaygın olarak görülen Ephesos tipi unguentariumların dağılımının yalnızca Akdeniz havzasıyla sınırlı olmadığını ve eğer sınırlıysa Fırat Havzası'nda bu bulguların varlığının nedenlerini yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamını, Fırat Havzası'nda yer alan Suriye'den Halabiye ile Türkiye'den Dülük Baba Tepesi, Zeugma ve Lidar Höyük buluntuları oluşturmaktadır. Söz konusu merkezlerde unguentariumların genellikle az sayıda ve çoğunlukla tekil örnekler hâlinde ele geçmesi dikkat çekicidir. Ephesos tipi Geç Antikçağ unguentariumları genel olarak yuvarlak ağızlı, uzun silindirik boyunlu, hafif şişkin gövdeli ve aşağı doğru daralarak sivrilmiş formlar sergilemektedir. Dip kısımları ise çoğunlukla sivri olup kaba işçilik özellikleri göstermektedir. Akdeniz kıyısındaki yerleşimlerin birçoğunda boyun ile gövde geçişinde kabartma halka, daldırma astar uygulaması ve yazıt, monogram, hayvan ya da insan figürlü mühür baskıları gibi çeşitli tipolojik ve yüzey özellikleriyle temsil edilen örneklerin aksine, Fırat Havzası'ndaki örnekler daha sade ve standartlaşmış Ephesos tipi örnekler ile daha çok temsil edilmektedir. Zeugma'da Ephesos üretimi olarak değerlendirilen bu unguentariumların, aynı merkez üretimi LR3 amphoraları ile birlikte ele geçmesi, bu kapların aynı dağıtım ağı içerisinde bölgeye ulaştırılmış olabileceğini düşündürmektedir. Halabiye'de benzer bir durum söz konusu iken, Dülük Baba Tepesi ile Lidar Höyük'te bu birliktelik henüz net olarak ortaya konamamıştır. Bu merkezlerin tümünde Batı Anadolu ile ilişkili kırmızı astarlı seramik gruplarından Geç Roma C örneklerinin

Abstract: This study aims to reassess the distribution of Ephesos-type unguentaria during Late Antiquity, demonstrating that their circulation was not exclusively confined to the Mediterranean basin. Although sparse, their significant presence in the Euphrates Basin necessitates a reconsideration of their distribution mechanisms. The research focuses on material recovered from four key sites: Halabiye in Syria, and Dülük Baba Tepesi, Zeugma, and Lidar Höyük in southeastern Türkiye. A defining characteristic of the unguentaria from these sites is their low frequency, appearing predominantly as isolated finds. Morphologically, they display a simple circular rim, a long cylindrical neck, a slightly swollen body, and a profile that tapers to a solid, pointed base with coarse manufacturing traces. In contrast to coastal Mediterranean specimens featuring decorative treatments such as relief rings at the neck-body transition, dip-slip applications, or stamped impressions with monograms and figural iconography, the Euphrates Basin specimens exhibit a marked simplicity, aligning with standardised, plain models. At Zeugma, these Ephesos imports are directly associated with LR3 amphorae from the same production centre, suggesting that both categories circulated within the same regional distribution network. While a parallel situation is attested at Halabiye, this specific association remains less clearly established at Dülük Baba Tepesi and Lidar Höyük. Nevertheless, this commercial interpretation is supported by the robust representation of Late Roman C (LRC) ware at all four sites. Consequently, these macro-regional patterns

* Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, muratsn@windowslive.com. ORCID ID: 0000-0003-0595-8587.

Makale Türü: Araştırma | Geliş Tarihi: 19.04.2026 | Kabul Tarihi: 17.05.2026 | Atıf: Tosun M. 2026, "Fırat Havzası'nda (Suriye-Türkiye) Ephesos Tipi Geç Antikçağ Unguentariumlarının Varlığı: Diğer Bulgular ile İlişkisi ve Yeniden Yorumlanması". *Septem Artes* 4 (2026), 59-74.

güçlü biçimde temsil edilmesi de bu değerlendirmeyi desteklemektedir. Bu durum, unguentariumların yalnızca hac bağlamında Fırat Havzası'na gelmiş olamayacağını; aynı zamanda ticari dolaşımın bir parçası olarak bölgeye ulaşan bir mal grubu olabileceğini de düşündürmektedir. Kazılardaki kontekst veriler, unguentariumların özellikle MS 6. yüzyıldan itibaren Fırat Havzası'na yayıldığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Geç Antikçağ, Unguentarium, Ephesos Tipi, Fırat Havzası, LR3 amphora, Geç Roma C.

indicate that these vessels did not penetrate inland regions solely through pilgrimage or liturgical practices; rather, they circulated primarily as commercial commodities. Archaeological context data demonstrate that this dissemination became prominent from the 6th century CE onward.

Keywords: Late Antiquity, Unguentarium, Ephesos Type, Euphrates Basin, LR3 amphora, LRC.

Giriş

Fırat Havzası, Roma'nın Cumhuriyet Dönemi sonlarından itibaren özellikle Akdeniz genelinde kontrol sağlamaya çalıştığı süreçte, Romalıların dikkatini çeken önemli bir hat olmuştur¹. Bu bağlamda Romalılar, bu hattın kontrolünü sağlamak amacıyla önce Parthlar, ardından Sasaniler ile yaklaşık 700 yıl sürecek bir mücadele içerisine girmiştir². Süreç içerisinde gerçekleştirilen fetihler ile bölgede kalıcı hâkimiyet sağlama amacı doğrultusunda askeri üsler kurulmuş ve bu üsler, erzak tedarikine bağlı olarak ticari yol ağlarının oluşumunu da beraberinde getirmiştir³. Askeri ve lojistik altyapının gelişmesi, bu hat boyunca yeni yerleşimlerin ortaya çıkmasını sağlamış, yerleşimlerin sayısal olarak artmasıyla birlikte hem yerel hem de ithal malların Fırat Havzası'ndaki yoğunluğu süreç içerisinde gözlenmiştir⁴.

Fırat Havzası'nda gerçekleştirilen uzun süreli arkeolojik araştırmalar, Akdeniz kökenli mal gruplarının bölge genelinde son derece yoğun olduğunu ortaya koymuştur⁵. Bununla birlikte, kıyı yerleşimlerine kıyasla Akdeniz'e özgü bazı bulgular henüz yeterli düzeyde çalışmaya konu edilmemiştir. Ayrıca bu bulguların özellikle Suriye'deki varlığı, bölgeyi çalışan uzmanlar dışında geniş ölçekte tartışmaya açılmamıştır. Bölge genelinde tekil buluntular olarak yayınlara konu olmuş Geç Antikçağ unguentariumları da bu veri gruplarından birini oluşturmaktadır. Bu buluntular, Fırat Havzası'nda yalnızca birkaç yerleşimin kazısında ve sınırlı sayıda ele geçmiştir. Sınırlı sayıda temsil edilmelerinin yanı sıra, terminolojik olarak tanımlanmalarına ilişkin bazı dikkat çekici sorunlar da bulunmaktadır. Bu durumun temel nedeni, bu unguentariumların LR3 amphoraları ile gösterdiği benzer özelliklerdir⁶.

Makale kapsamında ele alınan ve Fırat Havzası'nda ele geçerek yayınlara konu olmuş Geç Antikçağ unguentariumları, genel olarak Ephesos ile ilişkilendirilen buluntular olarak yorumlanmaktadır⁷. Özellikle MS 6.-7. yüzyıllarda LR3 amphoraları ile aynı merkezde üretilmiş ve birlikte pazara sürülmüş olabilecekleri düşünülmektedir⁸. Bu doğrultuda, analizleri yapan araştırmacılar tarafından da bu örnekler, LR3 amphoraları ile benzer işlevlere sahip; ancak daha küçük boyutlu kaplar için kullanılan "amphoriskos" terimi ile tanımlanmıştır⁹.

Suriye'nin Asi (Orontes) Havzası'nda yer alan Apamea ve Türkiye'de Fırat Havzası'nda bulunan Zeugma örnekleri üzerinden yapılan değerlendirmelerde, bu buluntuların LR3 amphoraları ile birlikte bölgeye ulaşmış olabilecekleri ileri sürülmüştür¹⁰. Ancak bu çalışmaların çoğu, amphora buluntularını merkeze almakta ve unguentariumlar da bu sistem içerisinde ikincil bir veri grubu olarak değerlendirilmektedir¹¹.

1 Yıldırım 2012, 45-64.

2 Yıldırım 2012, 45-64; Yıldırım 2013, 167-182.

3 Yıldırım 2022, 100. Ayrıca kapsamlı araştırma için bkz. Comfort 2008.

4 Konrad 2001, 100-105.

5 Genel olarak bkz. Mackensen 1984; Konrad 2001; Vokaer 2013; Abadie-Reynal 2015.

6 LR3 amphoraları üzerine yapılmış kapsamlı araştırma için özellikle bkz. Bezecky 2013, 164-167, fig. 25.

7 Reynolds 2013, 103; Vokaer 2017, 782.

8 Metaxas 2005, 97-100, abb. 9; Lochner et al. 2005, 650, fig. 2.1-5; Sauer – Ladstätter 2005, 133.

9 Sauer – Ladstätter 2005, 133.

10 Reynolds 2013, 103; Vokaer 2017, 782.

11 Hem Zeugma hem de Apamea çalışmaları daha çok amphoralar üzerine yapılmış yayınlardır. Bkz. Reynolds 2013; Vokaer 2017.

Fırat Havzası'nda Zeugmanın yanı sıra Dülük Baba Tepesi¹², Lidar Höyük¹³ ve Halabiyye'de¹⁴ de bu kaplara rastlanmıştır. Ancak Zeugma ve Lidar Höyük dışındaki yerleşimlerde, bu buluntulara daha temkinli yaklaşıldığı ve genellikle ithal mal grupları içerisindeki taşıma kapları bağlamında değerlendirildiği görülmektedir.

Bu makale kapsamında öncelikle Geç Antikçağ unguentariumlarının genel özellikleri ele alınacak, ardından Fırat Havzası'ndaki kazılarda ele geçen örneklerin değerlendirilme biçimleri incelenecektir. Devamında değerlendirme bölümünde; bu kapların neden özellikle Ephesos üretimi olarak bölgede dağılım gösterdiği, terminolojik farklılıkların nedenleri, bölgede sınırlı sayıda temsil edilmelerinin arka planı ile ticari ve liturjik kullanım bağlamları ele alınacaktır.

Bu çalışma, daha önce farklı yayınlarda parçalı olarak ele alınmış unguentariumları bir araya getirip bölgesel ölçekte karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirme yapmayı hedeflemektedir. Bunu yaparken mevcut yorumları da yeniden tartışmaya açmayı amaçlamaktadır.

Geç Antikçağ Unguentariumlarının Genel Özellikleri

Hellenistik Dönem'de ortaya çıkan ve süreç içerisinde tipolojik olarak değişimlere uğrayan unguentariumlar¹⁵, kokulu yağ ya da parfüm anlamına gelen “unguent” kelimesinden türemiştir ve “balsamaria” olarak da adlandırılmaktadır¹⁶. Unguentariumlar, Geç Antikçağ'da daha standart olarak iğ biçimli (fusiform) bir form kazanmıştır¹⁷. Bu kaplar, Hayes tarafından önce “Geç Roma Unguentariumları”¹⁸, ardından dini kullanımına atfen “Erken Hristiyanlık Ampullaları”¹⁹ olarak tanımlanmıştır. Ancak işlevinin yalnızca liturjik olmadığına dikkat çekilerek “amphoriskos”²⁰ terimi de önerilmiştir. Söz konusu seramik grubu yaygın olarak, “Geç Antik Dönem Unguentariumları”²¹, “Geç Antikçağ Unguentariumları”²² ya da “Erken Bizans Dönemi Unguentariumları”²³ olarak da adlandırılmaktadır²⁴.

Geç Antikçağ unguentariumları²⁵ son yıllarda yapılan araştırmalarda, bazı araştırmacılar tarafından Tip 1 ve Tip 2 olarak da sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırma ilk kez Pieri tarafından Marsilya'da ele geçen buluntuların hem boyutları hem de dip kısımlarının farklılıkları dikkate alınarak yapılmıştır²⁶. Her iki tip de iğ biçimli yapıya sahiptir. Aynı şekilde yuvarlak ya da hafif sivri ağızlı, hafif şişkin gövdeli ve aşağı doğru daralarak sivrilmiş bir form sergilemektedirler. Tip 2, Tip 1'e göre daha uzun silindirik boyunlu, dip kısmı da çoğunlukla daha sivri ve elle şekillendirilmesinden kaynaklı daha kaba bir görünümde olup gövdede de oluk izleri daha belirgindir. Tip 1 örneklerinde çoğunlukla boyun-gövde geçişinde kabartma halka gözlenebilmektedir (fig. 1).

Hamur yapıları genellikle her iki tipte de ince dokulu olup turuncumsu kırmızı, kırmızı ve kahverengi tonlarında değişmektedir. Tip 1 ağırlıklı olarak ince astarlı ya da daldırma tekniği astarlı, Tip 2 ise genelde astarlı ya da az da olsa astarsız²⁷ olabilmektedir. Her iki tipte yüksek sıcaklıkta pişirilmiş olmasından kaynaklı,

12 Strothenke 2016, 159-161, farbtaf. 10.11_353-001.

13 Kazenwadel 1995, 36-37, taf. 55.22-24, 26.

14 Orssaud 1991, 263, fig. 124.65.

15 MÖ 4. yüzyıl sonlarından Roma İmparatorluk Dönemi içlerine kadar formun geçirdiği değişimler ve bu değişimlerin kronolojideki yeri için özellikle bkz. Anderson-Stojanović 1987, 105-122; Doğan – Lebe 2021, 380-383, fig. 1; Kan-Şahin et al. 2024a, fig. 6.1-6.

16 Anderson-Stojanović 1987, 105; Dünder 2008, 4.

17 Korkut et al. 2025, 176-177.

18 Hayes 1968, 212-214.

19 Hayes 1971, 243-248; Metaxas 2005, 70.

20 Metaxas 2005, 97-98; Sauer – Ladstätter 2005, 133; Lochner et al. 2005, 650, fig. 2.1-5.

21 Özhanlı – Fırat 2011, 10; Aydın 2019, 100.

22 Şimşek – Duman 2007, 287; Uğuz – Özhanlı 2023, dn. 14.

23 Korkut et al. 2025. Unguentarium terimini kullanmamakla birlikte kronolojik adlandırma olarak ayrıca bkz. Lochner et al. 2005, 647.

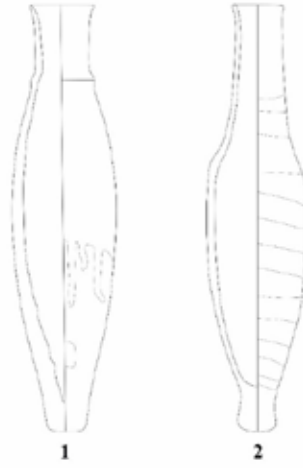
24 Hem ampulla hem de unguentarium teriminin kullanılabilirliği üzerine yapılan bir araştırma için bkz. Bes 2022.

25 Yayınlarında sıkça “Geç Roma Unguentarium” un İngilizce karşılığı olan “Late Roman Unguentaria” terimi kullanılmakta olup kısaltma olarak da “LRU” kullanılmaktadır.

26 Pieri 2005, 142.

27 Martorell 2023, 183.

yüzeyinde alacalı renkler görülebilmektedir²⁸. Tip 1'e ait örneklerin bazılarının ağızlarının kapatıldığını gösteren, pişmiş topraktan yapılmış yuvarlak ve yassı tıpalara rastlanmıştır²⁹. Yine Tip 1'de bazı örneklerde genelde gövdenin alt kısmında yazıt, monogram insan ya da hayvan figürlerinden oluşan mühür baskıları yer alabilmektedir³⁰. İşlev açısından değerlendirildiğinde, Geç Antikçağ unguentariumları Tip 1 üzerine yapılan son arkeometrik araştırmalar özellikle bitkisel ve hayvansal yağlardan elde edilmiş ürünlerin konulduğunu doğrulamıştır. Son arkeometrik araştırmalar özellikle bitkisel ve hayvansal yağlardan elde edilmiş ürünlerin içine konulduğunu doğrulamıştır³¹. Bununla birlikte, Tip 1'lerin Hristiyanlık bağlamında litürjik amaçlı kullanıldıklarına yönelik düşünceler yaygın olsa da³², Tip 2'lerin kullanımına ilişkin daha farklı görüşler de mevcuttur³³. Başta Doğu Akdeniz yerleşimleri olmak üzere yaygın olarak görülen Geç Antikçağ unguentariumlarından Tip 1 neredeyse tüm Akdeniz genelinde dağılım gösterirken³⁴, Tip 2 ise Tip 1 kadar olmasa da yine tüm Akdeniz genelinde görülmektedir³⁵. Tip 1 örneklerinde yapılan kil analizleri ve birçok yerleşimde gözlenen üretim hatalı bulguların varlığı, Tip 1'lerin Anadolu'da birçok yerel atölyede üretilmiş olduğunu ortaya koymaktadır³⁶. Tip 2 örnekleri ise yapılan analiz sonuçlarına göre Ephesos'ta üretilmiştir



Figür 1: Pieri'nin sınıflandırmasına göre;

- 1) Geç Antikçağ Unguentarium 1 (LRU 1) (Pieri 2005, fig. 96'dan çizilmiştir).
- 2) Geç Antikçağ Unguentarium 2 (LRU 2) (Metaxas 2005, abb. 9, kat. no. 211'den referans alınarak yeniden düzenlenmiştir).

28 Hayes 1971, 243.

29 des Courtils et al. 2001, 236, fig. 21; Vroom 2004, 301, fig. 7.39; Şimşek – Duman 2007, res. 10.

30 Hayes 1971, 244, fig. 2, pl. 36a-b, 37a-b; Degeest et al. 1999, pl. 3-22; Özudoğlu – Dündar 2007, 148, 173-177, fig. 12-16; Şimşek – Duman 2007, 291-294, res. 21-22.

31 Aquilino et al. 2024, 245-246.

32 Hayes 1971, 243-247; Çaylak-Türker 2005, 312; Şimşek – Duman 2007, 296; Uğuz – Özhanlı 2023, 144.

33 "Unguentarium" yerine "Amphoriskos" olarak adlandırıldığı ve işlev olarak litürjik bağlamı dışında kullanımına ilişkin kapsamlı araştırma için bkz. Metaxas 2005, 97-100. Özellikle Pieri'nin Marsilyadaki Tip 2'leri konu alan araştırmasında bunların zift ile kaplı olmasından yola çıkarak, şarap ya da daha pahalı bir sıvıyı taşıdığı düşünülmektedir. Ayrıca Pieri, büyük ihtimalle LR3 amphoraları kargolara yüklenirken Tip 2 unguentariumların da amphoraların arasına yerleştirilmiş olabileceğini düşünmektedir. Bkz. Pieri 2005, 142.

34 Başlıca araştırmalar için bkz. Hayes 1971, 243-248; Hayes 1992, 8-9; Degeest 1993, 183-189; Baldoni – Franco, 1995, 121-128; Baldoni 1999, 131-137; Degeest et al. 1999, 247-262; des Courtils et al. 2001, 235-236, fig. 18, 21; Eisenmenger 2003, 193-196; Arslan 2004, 224-226, fig. 6.64-69; Çaylak-Türker 2005, 311-327; Lafli 2005, 667-679; Metaxas 2005, 67-123; Pieri 2005, fig. 97; Özudoğlu – Dündar, 2007, 145-177; Şimşek – Duman, 2007, 285-307; Sánchez – Martín 2008, 151-176; Dündar 2008, 33-37, kat. no. U205-209; Lafli 2012, 188; Lafli – Kan-Şahin 2013, 358, fig. 3; Özdilek 2016, 217-265; Özügül 2017, 75-92; Duman 2018, 352-354; Meriç 2018, 75; Semeraro – Aquilino 2021, 57-73; Öz 2022, 59-89; Bes 2022, 65-88; Kılınç et al. 2023, 135-156; Martorell 2023, 173-196; Gancheva 2024, 45-55.

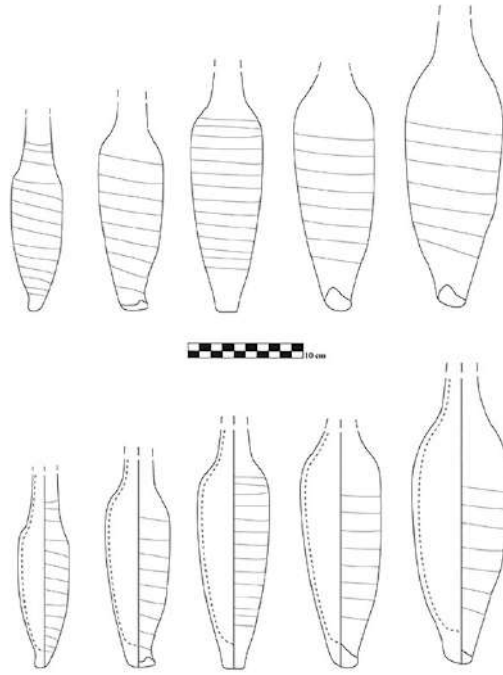
35 Dağılımına ilişkin son güncel araştırmalardan birisi için bkz. Martorell 2023, 180-182.

36 Cottica 2000, 1004-1008, fig. 3-7; Lochner et al. 2005, 649.

37 Metaxas 2005, 97-100, abb. 9; Lochner et al. 2005, 650, fig. 2.1-5; Sauer – Ladstätter 2005, 133.

Fırat Havzası'ndaki Kazılarda Ele Geçen Ephesos Tipi Unguentariumlar

Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu'daki sınırlı sayıda kazıda ele geçen unguentariumlar, Akdeniz'deki kıyı yerleşimlerin aksine son derece az sayıda buluntu ile temsil edilmektedir. Fırat Havzası'nda yer alan Kuzey Suriye'de Halabiyye; Güneydoğu Anadolu'da ise Dülük Baba Tepesi, Zeugma ve Lidar Höyük'te gerçekleştirilen kazılar sırasında ele geçmiştir. Bu merkezlerde ele geçen örnekler, form ve üretim özellikleri bakımından Ephesos tipi Geç Antikçağ unguentariumları ile paralellik göstermektedir (fig. 2).



Figür 2: Ephesos Tipi Unguentariumlar.
(Metaxas 2005, abb. 9'dan yeniden çizilmiştir).

Zeugma (fig. 3.1)

Zeugma'da Reynolds, 12002, 12011 ve 12012 numaralı kontekstlerde ele geçen AM369-370, AM456, AM458 ve AM557 kodlu unguentariumları değerlendirmiştir. Reynolds'un bu unguentariumlar hakkında sayısal bir veri ya da istatistik sunmamış olması nedeniyle, Zeugma'daki toplam miktar üzerine net bir değerlendirme yapmak mümkün değildir³⁸. Bununla birlikte, bu kapların düzenli sayılabilecek bir buluntu grubu oluşturduğunu ifade etmektedir. Söz konusu örneklerden yalnızca iki tanesinin çizimi verilmiş olup, bu çizimler unguentariumların dip kısımlarına ait parçalardır³⁹. Reynolds'a göre, bu unguentariumların birçoğunda yüksek oranda mika katkısının gözlenmesi, hamurun kırmızı ya da kırmızımsı kahverengi tonlarında olması ve yüzeylerinin sabunsu bir karakter sergilemesi, bunların Ephesos üretimi ile ilişkili olduğunu düşündürmektedir⁴⁰. Ayrıca, bu kapların büyük olasılıkla Ephesos'taki Aziz Ioannes kültü ile bağlantılı olarak, hacılar tarafından yaşadıkları bölgelere kutsal yağların taşınması amacıyla kullanıldığını ileri sürmektedir⁴¹. Bununla birlikte Reynolds, unguentariumların hamur özelliklerinin Peacock – Williams tarafından Sınıf 45 olarak tanımlanan LR3 amphoraları ile benzerlik gösterdiğine de dikkat

38 Reynolds 2013, 103.

39 Reynolds 2013, pl. 73, AM456, AM459.

40 Reynolds 2013, 147, AM369-371. Ele geçen bazı unguentariumların turuncu hamur renkli ve açık turuncu ile sarı renk tonunda yüzey rengine sahip olması, Zeugma'da Ephesos üretimi olmayan az sayıda örneğin de var olduğunu göstermektedir. Bkz. Reynolds 2013, 145, AM342, pl. 69.

41 Reynolds 2013, 103.

çekmektedir⁴². Bu doğrultuda, Zeugma'da ele geçen LR3 amphoraları ile birlikte bu unguentariumların da dağıtılmış olabileceğini belirtmektedir⁴³. Hatta unguentarium olarak değerlendirdiği bazı örneklerin, LR3 amphoralarına olan benzerlikleri nedeniyle zaman zaman LR3 ya da unguentarium olarak alternatif biçimde tanımlanabildiğini de ifade etmektedir⁴⁴. Tüm bu verilerin yanı sıra, Zeugma'da MS 6.-7. yüzyıllara tarihlenen ve Samos Adası üretimi olduğu düşünülen az sayıdaki amphoraya da atıfta bulunarak, bölgesel üretim merkezlerinin coğrafi yakınlığına dikkat çekmekte ve unguentariumların bu amphoralar ile birlikte bölgeye ulaşmış olabileceğini ima etmektedir⁴⁵. Zeugma'daki unguentariumlar genel olarak MS 7. yüzyıl kontektleri ile ilişkilendirilmekle birlikte, sınırlı sayıda da olsa MS 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenebilecek alanlarda ele geçen örnekler de bulunmaktadır⁴⁶.

Dülük Baba Tepesi (fig. 3.2)

Dülük Baba Tepesi'nde ele geçen örnekler, Strothenke tarafından iğ biçimli amphoralar grubu içerisinde değerlendirilmiştir⁴⁷. Strothenke'nin detaylı incelemelerine göre, bu formun hamuru kahverengi ile kırmızı tonlarında değişmekte olup katkı malzemesi olarak açık biçimde altın ve gümüş mikanın birlikte kullanıldığı görülmektedir. Buna ek olarak, kap yüzeyinin de benzer tonlarda bir astar ile kaplandığı ve bu astar içerisinde özellikle gümüş mikanın daha yoğun biçimde gözlendiği belirtilmektedir. Strothenke, bu hamur ve astar özelliklerinin Dülük Baba Tepesi'nde ele geçen diğer iğ formu amphora gruplarında gözlenmediğini vurgulayarak, bu kapların net biçimde ithal bir form olduğunu ifade etmektedir⁴⁸. Bu örneklerin yanık bir kontektten ele geçtiği ve bu nedenle yüzeylerinin bir kısmında yanık izlerinin bulunduğu da belirtilmektedir. Aynı kontekt içerisinde özellikle Geç Roma C 10B ve Geç Roma C 10C tabaklarının birlikte ele geçmiş olması, Strothenke tarafından bu buluntuların MS 6. yüzyıl ile 7. yüzyılın başlarına tarihlenebileceği şeklinde yorumlanmıştır⁴⁹.

Halabiyye (fig. 3.3)

Halabiyye'de ele geçen örnekler, Orssaud tarafından dip kısımları korunmuş iki adet buluntu üzerinden değerlendirilmiştir. Bu örneklerin yüzeylerinde derin yivler ve belirgin mika katkısı dikkat çekmektedir⁵⁰. Orssaud, bu buluntuları LR3 amphoraları ile ilişkili veriler olarak yorumlamaktadır⁵¹.

Vokaer'in Apamea'da ele geçen unguentariumlar ile LR3 amphoralarını birlikte değerlendirdiği çalışmasında, Halabiyye buluntularının da bu çerçevede karşılaştırıldığı görülmektedir⁵². Vokaer, özellikle gövde yapılarındaki benzerlikler nedeniyle bu kapların ayrımının oldukça güç olduğuna dikkat çekmektedir⁵³. Halabiyye örneklerinin yalnızca çizimler üzerinden değerlendirilmesinin zorluklarına değinen Vokaer, bu buluntuların LR3 amphorası ya da unguentarium olabileceği konusunda temkinli bir yaklaşım sergilemektedir⁵⁴. Bununla birlikte, Orssaud'un yayımladığı çizimler arasında özellikle fig. 124.65 numaralı örneğin unguentarium olarak değerlendirilmesinin daha uygun olduğu anlaşılmaktadır⁵⁵.

42 Zeugma'daki LR3 amphoraları için bkz. Reynolds 2013, 125, 134, 137, 147, AM117, AM221, AM260, AM372. Ayrıca Zeugma'daki amphoraların dağılımı hakkında LR1 ve LR2'lerden sonra ithal gruplarda yoğunluğun Ephesos üretimi LR3'ler şeklinde devam ettiğine ilişkin bilgi için bkz. Abadie-Reynal 2015, 843.

43 Reynolds 2013, 103.

44 Reynolds 2013, 152, 157, AM456-459, 557.

45 Reynolds 2013, 103.

46 Reynolds 2013, 100, tab. 1b-e.

47 Strothenke 2016, 159-160. Reynolds'un da söylediği gibi Ephesos üretimi unguentariumların hem hamur-astar hem de gövde yapısının LR3 amphoraları ile olan benzerliği unguentariumları tanımlamada zorluklar yaşatmaktadır. Bkz. Reynolds 2013, 103.

48 Strothenke 2016, 160, farbtaf. 10.11_353-001.

49 Strothenke 2016, 160-161.

50 Orssaud 1991, 263.

51 Orssaud 1991, 263, dn. 10.

52 Vokaer 2017, 782.

53 Vokaer 2017, dn. 28.

54 Vokaer 2017, dn. 27.

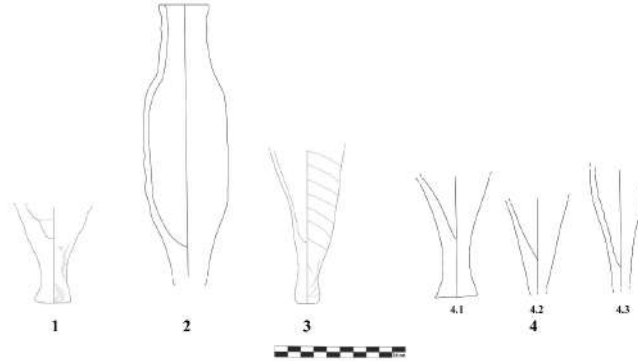
55 Her iki örnek için bkz. Orssaud 1991, fig. 124.64-65.

Orssaüd, bu örneklerin tarihlendirilmesi konusunda kontekst verilerinin sınırlı olması nedeniyle temkinli davranmış ve Peacock'un Kartaca'daki LR3 amphoraları için önerdiği MS 4.-6. yüzyıl aralığını referans alarak, benzer bir tarih aralığı önermiştir⁵⁶.

Lidar Höyük (fig. 3.4)

Kazenwadel, Lidar Höyük'te az sayıda ele geçmiş unguentarium üzerine çalışma yapmıştır ve bunları fusiform ve piriform olarak iki tip altında değerlendirmiştir. Lidar Höyük'ten yaklaşık 27 adet unguentarium ele alınmıştır ve bunların hiçbiri bütün halinde korunmuş örnekler değildir. Kazenwadel, bu unguentariumları Akdeniz'e özgü seramik grubu içinde değerlendirmekle birlikte, özellikle fusiform tipte dip kısmı ele geçmiş örneklerin astarsız olmasının yerelde Fırat kili ile olan benzer yapısına dikkat çekmiştir. Ağız, gövde ve dip kısımlarına ait parçalardan oluşan bu örneklerin Hellenistik Dönem'den Roma Dönemine tarihlenen örnekler olduğuna vurgu yapan Kazenwadel, bulguların ele geçtiği birim ve kontekst konusunda ise höyükteki plankareleri belirtmiştir⁵⁷. Liturjik kullanımına ilişkin tartışmalara girmeyen Kazenwadel, yalnızca astarlı olan grupları Tarsus, Humus, Hammam at Turkman, Salamis, Abu Danne ve Samarra gibi merkezlerdeki bulgular ile karşılaştırmıştır ve bunları da Hellenistik ve Roma Dönemlerine tarihlemiştir⁵⁸. Diğer az sayıda astarsız buluntuyu ise ağırlıklı olarak yerel örnekler şeklinde ele almıştır⁵⁹.

Lidar Höyük'ten unguentariumların yalnızca çizimleri üzerinden değerlendirme yapılabilmektedir. Bunlardan yalnızca dört adet dip kısmı korunmuş unguentariumun Geç Antikçağ unguentariumları ile ilişkili olabileceği anlaşılmaktadır⁶⁰. 22 no'lu örneğin dip kısmı, Ephesos tipi unguentariumlar ile ilişkili olabileceğini düşündürmektedir (fig. 3: 4.1)⁶¹. 23 ve 24 no'lu örneklerin hem gövde hem de dip kısımları kırık olduğu için kesin olarak Ephesos Tipi ile ilişkilendirebilmemizi mümkün kılmamaktadır (fig. 3: 4.2-3). Bununla birlikte, Lidar Höyük'te Ephesos ile ilişkili LR3 amphoralarına ilişkin net bir bilgiye ya da veriyeye de rastlanmamaktadır⁶².



Figür 3: Zeugma, Dülük Baba Tepesi, Halabiyye ve Lidar Höyük'ten Ephesos Tipi Geç Antikçağ Unguentariumları.

- 1) Zeugma (Reynolds 2013, AM 456'dan yeniden çizilmiştir).
- 2) Dülük Baba Tepesi (Strothenke 2016, taf. 18. GbK R67'dan yeniden çizilmiştir).
- 3) Halabiyye (Orssaüd 1991, fig. 124.65'te profil detayı belirgin olmadığı için üzerinde kısmi değişiklikler yapılarak yeniden çizilmiştir).
- 4) Lidar Höyük (Kazenwadel 1995, taf. 55.22-24'ten yeniden çizilmiştir ve ayrıca yayında ölçek olmasa da aynı sayfada ağız çapları verilmiş örneklerin ölçüleri dikkate alınarak ölçeklendirilmiştir).

56 Orssaüd 1991, 263, dn. 10.

57 Kazenwadel 1995, 36-37, 147-148, taf. 55.1-27.

58 Kazenwadel 1995, 44-45, taf. 55.11-12, 20-21, 15, 27.

59 Kazenwadel 1995, 36-37.

60 Kazenwadel 1995, taf. 55.22-24, 26.

61 Kazenwadel 1995, taf. 55.22. Ancak yalnızca çizim üzerinden değerlendirildiği için Hellenistik tiplere de benzerliği dikkat çekmektedir.

62 Yalnızca bir adet amphoraya ilişkin bilgi veren Kazenwadel, onun da kötü korunmuş bir örnek olduğundan ve ayrıntılı bir tanımlamanın yapılamayacağından bahsetmektedir. Bkz. Kazenwadel 1995, 95, taf. 78.3.

Değerlendirme

Geç Antikçağ Doğu Akdeniz dünyasında Ephesos tipi unguentariumların üretimi, dolaşımı ve kullanım biçimleri, özellikle amphora ticareti ile ilişkileri bağlamında giderek artan bir araştırma alanı oluşturmaktadır⁶³. Ephesos buluntuları üzerinden gerçekleştirilmiş araştırmalar, üretim merkezinin de Ephesos olduğunu doğrulamaktadır⁶⁴. Ancak hem tipolojik hem de işlevsel açıdan tartışmalı bir konumda yer aldığı da ortadadır. Fırat Havzası'nda Zeugma, Dülük Baba Tepesi, Halabiyiye ve Lidar Höyük kazılarında ele geçen örnekler, bu tartışmayı bölgesel bir veri seti üzerinden yeniden ele alma imkânı sunmaktadır. Çünkü söz konusu yerleşimlerde sınırlı sayıda temsil edilen buluntular, elde edilen verilerin üretim merkezine dayalı yorumlarla karşılaştırmalı olarak teyit edilmesini gerekli kılmaktadır. Fırat Havzası'ndaki unguentariumlar, hamur ve astar özelliklerinde gözlenen yoğun mika katkısı, kırmızı ve kırmızımsı kahverengi tonları ile sabunsu yüzey karakteri bakımından Ephesos üretimi örneklerle güçlü benzerlikler sergilemektedir. Bu merkezlerden sınırlı sayıda ele geçen buluntular, rastlantısal bir dağılımın ötesinde, belirli bir üretim ve dağıtım sistemi içerisinde bölgeye ulaşmış olmalıdır. Özellikle unguentariumların dip kısımlarının LR3 amphoraları ile tipolojik açıdan benzerlik göstermesi⁶⁵ ve aynı yerleşimlerde birlikte ele geçmeleri⁶⁶, bu iki formun ortak bir üretim ve dolaşım ağı içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Bu birliktelik yalnızca makaleye konu olan Fırat Havzası'ndaki sınırlı sayıdaki yerleşimin dışında, Apamea⁶⁷ ve Dara⁶⁸ gibi yerleşimlerde de benzer şekilde gözlenmektedir. Bu da dağılım modelinin daha geniş bir coğrafyada kanıtlarını sunmaktadır. Qusair al-Saila'da da yine LR3 amphoralarının belgelendiği görülmekte⁶⁹, buna karşın unguentariumlara ilişkin verilerin bulunmaması dikkati çekmektedir. İlk bakışta çelişkili görünen bu durum, unguentariumların daha sınırlı bir dolaşımla ilişkili olması, belirli kullanım bağlamlarına bağlı bulunması ya da arkeolojik araştırmaların söz konusu alanlarda henüz yeterince yoğunlaşmamış olması gibi faktörlerle açıklanabilir. Bu noktada, bahsi geçen hemen hemen tüm yerleşimlerde gözlenen Geç Roma C (Phokaia kırmızı astarlı seramikleri) seramiklerinin varlığı⁷⁰ belirleyici bir veri sunmaktadır. Geç Roma C'nin geniş Akdeniz ticaret ağlarının göstergesi olması⁷¹, unguentariumların bulunduğu bağlamların zaten aktif bir ticari dolaşımın parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu unguentariumların dağılımı, bu buluntuların yalnızca kült pratikleri üzerinden açıklanmasını zorlaştırmakta ve daha geniş bir ticari ya da sosyal çerçevede değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte, bazı yerleşimlerde yalnızca LR 3 amphoraları ile Geç Roma C kaplarının (LRC) belgelenmiş olması, unguentariumların dağıtım ve kullanım modellerine ilişkin ek soruları beraberinde getirmektedir. Bu durum, söz konusu kapların daha seçici dinsel bir dağıtım ağına sahip olmasıyla ilişkilendirilebilir⁷². Ancak bu verilerin yayınlar üzerinden tam olarak belgelenememiş olmasının; tipolojik tanımlama sorunları, kazı kontekstlerinin sınırlılığı ya da sayısal farklılıklardan kaynaklanabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Yayınlar üzerinden aynı formun unguentarium veya amphoriskos gibi farklı terminolojik tanımlanmaları ve konuya ilişkin yorumlamaların farklılığı, dikkat çekici bir diğer unsurdur. Bunun

63 Reynolds 2013, 103; Vokaer 2017, 781-782; Martorell 2023, 183-184.

64 Metaxas 2005, 97-100, abb. 9; Lochner et al. 2005, 650, fig. 2.1-5; Sauer – Ladstätter 2005, 133.

65 Reynolds 152, 157, AM456-459, 557; Vokaer 2017, 782, dn. 27-28.

66 Reynolds 2013, 103; Vokaer 2017, 782.

67 Vokaer 2017, 781-782, tab. 2, fig. 2.2-14. Ayrıca Apamea'daki tekil bir unguentarium bulgusu için bkz. Viviers – Vokaer 2009, 113, pl. VII.3.

68 Unguentariumlar için bkz. Tosun 2020a, 373-375, 988-992, kat. no. 447-451. LR3 amphorası için bkz. Tosun 2020a, 225-226, 648, kat. no. 107.

69 Konrad 2001, 77, kat. no. 171, taf. 87.25.

70 Resafa için bkz. Mackensen 1984, taf. 16-25, 27, 29-32. Qusair as-Saila için bkz. Konrad 2001, taf. 82. Dara için bkz. Tosun 2020b. Zeugma için bkz. Erol – Tamer 2020, 68-80, 116-117, res. 2-3. Apamea için bkz. Vokaer 2013, 576-579. Dülük Baba Tepesi'nde diğer buluntular ile LRC'ler de belgelenmiştir. Bkz. Strothenke 2016, 160-161.

71 Zeugma, Apamea, Humus, Resafa ve Qusair al-Saila gibi yerleşimlerdeki kırmızı astarlı seramik grupları arasındaki LRC'lerin yoğunluğu için bkz. Vokaer 2013, 578.

72 Özellikle Hatay Arkeoloji Müzesi'nde korunan ve Ephesos Tipi Unguentariumlar ile ilişkili olabilecek yalnızca iki örneğin batıkta ele geçmiş olması, bu seçici dağıtım düşüncesini destekler niteliktedir. Bkz. Laflı 2003, 116, kat. no. 11-12, taf. 211.a-b; Kan-Şahin et al. 2024b, 265, fig. 15.3: 3-4.

altında yatan ana sebep, bu bulguların yoğun olarak ele geçtiği sivil mimari alanlar ile ilişkili olmasıdır⁷³. Özellikle kaba görümlü, basit üretim tekniğine sahip ve monogramsız olan örnekler; daha çok ticari ürün olabilecekleri yönünde değerlendirilmişlerdir⁷⁴. Bu nedenle, unguentariumların olası dini kullanımına yönelik işlevi, farklı bakış açılarıyla ele alınması gereken bir konudur. Ephesos'un Geç Antikçağ'da önemli bir hac merkezi olması ve ampulla üreten bir merkez olarak ele alınması⁷⁵ da aynı merkezde üretilmiş unguentariumların dini işleve yönelik üretilip üretilmediğini sorgulamaktadır. Böylece, ampullalar ile unguentariumlar arasında doğrudan işlevsel bir bağın olabileceği de tartışmalıdır⁷⁶. Çünkü ampullalar hem boyutları hem de üzerlerinde yer alan ikonografik detaylarıyla litürjik olarak daha belirgin özelliklere sahipken, unguentariumlar daha esnek ve çok amaçlı bir kullanım özelliğine sahip gibi görünmektedir⁷⁷. Ayrıca Ephesos üretimi unguentariumların, Anadolu'daki diğer merkezlerde üretilmiş örneklerle⁷⁸ kıyasla monogram detaylarının belirgin biçimde belgelenmemiş olması da dikkat çekicidir. Nitekim yayınlardan Apamea, Zeugma, Dülük Baba Tepesi, Halabiyye, Lidar Höyük ve Dara gibi yerleşimlerde de henüz monogramlı bir unguentariuma rastlanmadığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, bölgede hem ampulla hem de monogramlı unguentarium buluntularına ilişkin verilerin azlığı⁷⁹, Ephesos tipi unguentariumların doğrudan dini amaçlı kullanıldığı yönündeki görüşü bir bakıma zayıflatmaktadır. Daha olası bir görüş, bu unguentariumların öncelikle ticari dolaşımın bir parçası olduğu, ancak belirli bağlamlarda ikincil olarak dinsel anlamlar kazanmış olabileceğidir⁸⁰. Nitekim bölgede, mevcut unguentariumların büyük ölçüde Ephesos üretimi ile ilişkilendirilmesi ve aynı merkez üretimli LR3 amphoraları ile birlikte çoğu kazıda ele geçmesi, söz konusu unguentariumların ticari dolaşımını büyük ölçüde netleştirirken, olası dinsel işlevlerine dair tartışmaların henüz bir kesinliğe ulaşmadığını göstermektedir.

Dağılım modeli açısından değerlendirildiğinde, Ephesos tipi unguentariumların Doğu Akdeniz'den Fırat Havzası'na ulaşımının tek bir güzergâh üzerinden gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. Apamea hem buluntu yoğunluğu⁸¹ hem de coğrafi konumu itibarıyla önemli bir ara istasyon olarak öne çıkmaktadır. Doğu Akdeniz kıyısındaki Beyrut limanı⁸² üzerinden Bekaa Vadisi, Humus ve Apamea hattına uzanan bir güzergâh, LR3 amphoralarının bölgedeki dağılımı ile uyumlu görünmektedir⁸³. Bu modelde Beyrut ana çıkış noktası, Apamea ise iç bölgelere geçişte kritik bir merkez olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, Antiokheia'nın batısındaki limanlardan başlayarak⁸⁴ kuzeydoğu yönünde Dülük Baba Tepesi ve Zeugma'ya ulaşan; buradan da hem Fırat hattı boyunca güneye doğru Qusair al-Saile ve Halabiyye gibi yerleşimlere hem de doğuya doğru Lidar Höyük ile Dara'ya uzanan alternatif bir dağıtım ağı da mümkündür. Bu modelde Zeugma, hem karasal hem de nehir taşımacılığının kesiştiği ana ara istasyon konumunda olmalıdır. Özellikle Fırat Nehri boyunca gerçekleştirilen taşımacılık, güneydeki yerleşimlere ulaşım

73 Ephesos üretimli unguentariumların daha çok limanda ele geçmesi, araştırmacıları ticari ürün olabilecekleri fikrine yöneltmiştir. Bkz. Metaxas 2005, 100; Sauer – Ladstätter 2005, 133.

74 Metaxas 2005, 97-98.

75 Konu hakkında kapsamlı araştırma için bkz. Pülz 2012.

76 Bu konuya ilişkin özellikle bkz. Metaxas 2005.

77 Özellikle Ephesos'ta bulunmuş unguentariumların 16 cm ile yaklaşık 30 cm arasında değişen örnekleri, ağırlıklı buluntu grubunu oluşturmaktadır. Bkz. Metaxas 2005, 99-100, abb. 9, kat. no. 211-245. Metaxas'ın çalışmasında tam korunmamış, ancak yaklaşık 40-50 cm arasında boyuta sahip olabileceği düşünülen bir örnek, unguentariumların farklı boyutlarının farklı ürünleri taşımış olabileceğini düşündürmektedir. Bkz. Metaxas 2005, 99-100, abb. 9, kat. no. 246.

78 Laodikeia için bkz. Şimşek – Duman 2007. Kibyra için bkz. Özüdoğru – Dündar 2007. Hierapolis için bkz. Cottica 2000; Semeraro – Aquilino 2021. Tlos için bkz. Korkut et al. 2025. Myra için bkz. Çaylak-Türker 2005, 319-320; Ötügen 2003, 240. Pisidia Antiokheiası için bkz. Uğuz – Özhanlı 2023, res. 4-6.

79 Lidar Höyük'te ele geçmiş az sayıda Geç Roma Unguentariumlarından üç örnek Anadolu'da karşılaşılan bazı örnekler ile benzerlik gösterse de monogramlı değildir. Bkz. Kazenwadel 1995, taf. 55.23-24, 26. Buna karşın Bes'in genel olarak Kibyra üretimli unguentariumların dağılımını gösteren bir haritada Lidar Höyüğü de konumlandığı görülmekte, ancak bu konuda fazla detay vermemektedir. Bkz. Bes 2022, 67, map no. 67.

80 Bölgedeki buluntuların yorumlanmaları için bkz. Reynolds 2013, 103; Vokaer 2017, 782.

81 Vokaer 2017, 782, 789, tab. 4.

82 Beyrut ve yakın çevresinde Ephesos üretimi unguentariumlara (Tip 2), Anadolu'nun güney ve güneydoğusunda üretilmiş diğer unguentariumlara (Tip 1) göre daha yoğun rastlanmaktadır. Bkz. Reynolds 2015, 204.

83 Beyrut ve Humus'taki LR3 amphoralarına ilişkin bilgi için bkz. Vokaer 2017, 782.

84 Yakın çevresindeki batıdan ele geçmiş unguentariumlar için bkz. Laflı 2003, 116, kat. no. 11-12, taf. 211.a-b; Kan-Şahin et al. 2024b, 265, fig. 15.3: 3-4.

açısından önemli bir rol oynamış olabilir (fig. 4)⁸⁵. Öneri mahiyetinde olan bu dağıtım modeli, mevcut arkeolojik ve coğrafi verileri temel almaktadır. Yeni buluntular ile mutlaka test edilmesi gerekmektedir.



Figür 4: Makalede adı geçen yerleşimlerin harita üzerindeki konumu.

(Google Earth verileri ve ESRI modern antique map althığı kullanılarak oluşturulmuştur.

Harita: Dr. Öğr. Üyesi İ. Aydoğan).

Bu değerlendirme kapsamında, söz konusu kapların “unguentarium” veya “amphoriskos” olarak kullanımı, yeni veriler ışığında tekrardan ele alınmalıdır. Metaxas’ın amphoriskos yorumu, özellikle LR3 amphoraları ile birlikte, Ephesos’ta limanda çok sayıda ele geçmesine paralel olarak ticari bağlamlar yönünden daha çok dikkate alınmış olup bu yönüyle güçlü bir açıklama sunmaktadır⁸⁶. Buna karşılık, içerik ve kullanım ölçeği bakımından unguentarium tanımı da halen daha çok tercih edilen adlandırmadır. Bu nedenle bu kaplar, tek bir işlevle sınırlandırılmayacak kadar sorunsal içinde barındıran ve daha çok tartışmaya konu olması gereken örneklerdir. Bu bakış açısıyla ele geçtiği kontekstlere bağlı olarak, farklı işlevler üstlenebilen hibrit bir form grubu olarak da değerlendirilmelidir.

Mevcut veriler ışığında, Fırat Havzası’nda ele geçen Ephesos üretilmiş Geç Antikçağ unguentariumları, kontekstinden kopuk bir halde ne yalnızca dini amaçlı kullanılan kaplar ne de amphoraların minyatür formları olarak görülen amphoriskos örnekleri olarak tanımlanabilir. LR3 amphoraları ve Geç Roma C seramikleri ile gösterdikleri birliktelik, bu kapların öncelikle Doğu Akdeniz ticaret ağları içinde dolaşan mal grupları⁸⁷ olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, unguentariumların diğer mal gruplarına göre çok daha sınırlı sayıda gözlenmesi, belki de kullanımındaki seçicilikten kaynaklı isteğe bağlı bir dağılımın olabileceğini de düşündürmektedir. Bu nedenle söz konusu unguentariumlar, çok işlevli kap formları olarak geniş bir çerçevede yeniden değerlendirilmelidir. Bunun için de Fırat Havzası ve daha doğusunda Yukarı Habur Bölgesi’nde gerçekleştirilecek kazı ve araştırmalar, olası ele geçebilecek benzer bulgular ile teyite muhtaç yeni araştırmaların yapılmasını gerektirmektedir. Tüm bu değerlendirmeler, Fırat Havzası’ndaki Ephesos tipi unguentariumların sınırlı veri ile desteklenmesine karşın, daha geniş bir dağıtım sistemi içinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu sebeple yeni bulgular, unguentarium ya da amphoriskos olarak ele alınan bu pişmiş toprak eseri hem işlev hem de dağılıma ilişkin daha sağlam bir zeminde tartışmaya olanak sağlayacaktır.

⁸⁵ Güzergâhlar üzerine yapılmış araştırmalar için bkz. Comfort 2008; Yıldırım 2022.

⁸⁶ Metaxas 2005, 97-100, abb. 9.

⁸⁷ Abadie-Reynal 2015, 843.

KAYNAKÇA

- Abadie-Reynal 2015 C. Abadie-Reynal, "Les fouilles de sauvetage de Zeugma: un bilan des résultats", *Journal of Roman Archaeology* 28, 2015, 821-845.
- Anderson-Stojanović 1987 V. R. Anderson-Stojanović, "The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria", *American Journal of Archaeology* 91/1, 1987, 105-122.
- Arslan 2004 N. Arslan, "Antiocheia (Pisidya) Kazılarında Bulunan Seramikler", *Olba* 10, 2004, 209-238.
- Aquilino et al. 2024 M. V. Aquilino, G. Semeraro, F. Notarstefano, "Content of Late Roman Stamped Unguentaria from Hierapolis in Phrygia: Molecular Evidence of Their Actual Use", *Unguentaria and related vessels in the Mediterranean from the early Hellenistic to the early Byzantine period*, eds. E. Laflı, G. Kan-Şahin, 2024, 237-258.
- Aydın 2019 S. Aydın, "Olba Kazılarında Bulunan Geç Antik Dönem Unguentariumlar", *Seramik Araştırmaları Dergisi* 1, 2019, 97-135.
- Baldoni 1999 D. Baldoni, "Unguentaria Tardoantichi di Iasos: Addentum", *Quaderni Friulani di Archeologia* 9, 1999, 131-137.
- Baldoni – Franco 1995 D. Baldoni, C. Franco, "Unguentaria Tardo-Antichi da Iasos", *Rivista di Archeologia* 19, 1995, 121-128.
- Bes 2022 P. Bes, "Kind of Magic. An Unusual Impression on an Early Byzantine Ampulla (Late Roman Unguentarium) from Limyra", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 91, 2022, 65-88.
- Bezczky 2013 T. Bezecky, *The Amphorae of Roman Ephesus*, Wien, 2013.
- Comfort 2008 A. M. Comfort, *Roads on the frontier between Rome and Persia: Euphratesia, Osroene and Mesopotamia from AD 363 to 602*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Exeter, Exeter, 2008.
- Cottica 2000 D. Cottica, "Unguentari Tardo Antichi dal Martyrion di Hierapolis, Turchia", *Mélanges de l'École française de Rome: Antiquité* 112/2, 2000, 999-1021.
- Çaylak-Türker 2005 A. Çaylak-Türker, "Myra'da Aziz Nikolaos'un Yağ Kültüyle İlişkili Seramik Kaplar", *Adalya* 8, 2005, 311-327.
- Degeest 1993 R. Degeest, "Some Late Roman Unguentaria in Sagalassos", *Sagalassos II: Report on the Third Excavation Campaign of 1992*, eds. M. Waelkens, J. Poblome, 1993, 183-189.
- Degeest et al. 1999 R. Degeest, R. Ottenburgs, H. Kucha, W. Viaene, P. Degryse, M. Waelkens, "The Late Roman Unguentaria of Sagalassos", *Bulletin Antieke Beschaving* 74, 1999, 247-262.
- des Courtils et al. 2001 J. des Courtils, Th. Marksteiner, M. Boënnec, Cl. Quichaud, L. Cavalier, P. Baker, A.M. Manière-Lévêque, J. P. Sodini, M. G. Froidevaux, "Xanthos: Rapport sur la Campagne de 2000", *Anatolia Antiqua* 9, 2001, 227-241.
- Doğan – Lebe 2021 T. Doğan, F. Lebe, "A Group of Unguentaria Preserved at the Kahramanmaraş Museum: Chronological Value of the Changes in Form", *Arkeolojik Küçük Buluntular: Pişmiş Toprak, Metal, Kemik, Cam ve Taş Eserler*, ed. O. Dumankaya, 2021, 363-403.
- Duman 2018 B. Duman, "Geç Antikçağ'da Lydia Tripoli'si (MS. 4. yy'dan Sasani Tahribatına Kadar)", *Geç Antikçağ'da Lykos Vadisi ve Çevresi*, eds. C. Şimşek, T. Kaçar, 2018, 343-368.

- Dündar 2008 E. Dündar, *Patara IV.1: Patara Unguentariumları*, İstanbul, 2008.
- Eisenmenger 2003 U. Eisenmenger, "Late Roman Pottery in Limyra (Lycia)", *Les céramiques en Anatolie aux époques hellénistiques et romaines. Actes de la Table Ronde d'Istanbul, 23-24 mai 1996*, *Varia Anatolica* XV, ed. C. Abadie-Reynal, 2003, 193-196.
- Erol – Tamer 2020 A. F. Erol, D. Tamer, "Zeugma'dan Ele Geçen Geç Roma Kırmızı Astarlı Seramikleri", *Anadolu/Anatolia* 46, 2020, 49-121.
- Gancheva 2024 S. Gancheva, "Late Roman Unguentaria of Durostorum", *Obscured Balkans* 1, 2024, 45-55.
- Hayes 1968 J. W. Hayes, "The Pottery", içinde: M. Harrison, N. Fıratlı, "Excavations at Saraçhane in Istanbul: Fifth Preliminary Report, with a Contribution on A Seventh-Century Pottery Group", *Dumbarton Oaks Papers* 22, 1968, 201-216.
- Hayes 1971 J. W. Hayes, "A New Type of Early Christian Ampulla", *The Annual of the British School at Athens* 66, 1971, 243-248.
- Hayes 1992 J. W. Hayes, *Excavations at Saraçhane in Istanbul II: The Pottery*, Princeton, 1992.
- Kan-Şahin et al. 2024a G. Kan-Şahin, E. Laflı, M. Buora, "A Group of Terracotta Unguentaria and Amphora Stoppers in the British Museum, London", *Unguentaria and related vessels in the Mediterranean from the early Hellenistic to the early Byzantine period*, eds. E. Laflı, G. Kan Şahin, 2024, 133-154.
- Kan-Şahin et al. 2024b G. Kan-Şahin, E. Laflı, M. Buora, "Some Late Roman unguentaria without stamps from western and southern Turkey", *Unguentaria and related vessels in the Mediterranean from the early Hellenistic to the early Byzantine period*, eds. E. Laflı, G. Kan Şahin, 2024, 259-267.
- Kazenwadel 1995 B. Kazenwadel, *Lidar Höyük: Die Hellenistische und Römische Keramik*, Dresden, 1995.
- Kılınç et. al. 2023 A. Kılınç, B. Gülmez, D. Y. Ulusoy, "Perge Stadium Kazılarında Bulunmuş Bir Grup Geç Roma Unguentariumu", *Höyük* 12, 2023, 135-156.
- Konrad 2001 M. Konrad, *Resafa V. Der spätrömisches Limes in Syrien: archäologische Untersuchungen an den Grenzkastellen von Sura, Tetrapyrgium, Cholle und in Resafa*, Mainz, 2001.
- Korkut et al. 2025 T. Korkut, Ç. Uygun, B. Ş. Özdemir, U. O. Usanmaz, "Tlos Antik Kenti Erken Bizans Dönemi Unguentariumları ve Ampulla Kalıbı", *Höyük* 16, 2025, 175-206.
- Laflı 2003 E. Laflı, *Studien zu hellenistischen, kaiserzeitlichen und spätantik-frühbyzantinischen Tonunguentarien aus Kilikien und Pisidien (Südtürkei): Der Forschungsstand und eine Auswahl von Fundobjekten aus den örtlichen Museen*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Köln Üniversitesi, Köln, 2003.
- Laflı 2005 E. Laflı, "Spätantik-frühbyzantinischen Tonunguentarien aus Seleukeia Sidera in Pisidien (Südwesttürkei)", *Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry I*, eds. J. M. Gurt, J. Buxeda i Garrigós, M. A. Cau Ontiveros, 2005, 667-679.
- Laflı 2012 E. Laflı, "Roman and Late Roman Terracotta Unguentaria: 1988-2005", *Amorium Reports 3: The Lower City Enclosure Finds Reports and Technical Studies*, eds. E. A. Ivison, C. S. Lightfoot, 2012, 181-192.

- Laflı – Kan-Şahin 2013 E. Laflı, G. Kan-Şahin, "Pottery from Southwestern Paphlagonia II: Unguentaria and Lamps", *Naturwissenschaftliche Analysen vor- und frühgeschichtlicher Keramik 3: Methoden und Auswertungsmöglichkeiten*, eds. B. Ramminger, O. Stilborg, M. Helfert, 2013, 353-378.
- Lochner et al. 2005 S. Lochner, R. Sauer, R. Linke, "Late Roman Unguentaria? A Contribution to Early Byzantine Wares from the View of Ephesus", *Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry I*, eds. J. M. Gurt, J. Buxeda i Garrigós, M. A. Cau Ontiveros, 2005, 647-654.
- Mackensen 1984 M. Mackensen, *Resafa I. Eine befestigte spätantike Anlage vorden Stadtmauern von Resafa*, Mainz, 1984.
- Martorell 2023 F. Martorell, "Late Roman Unguentaria en Tarragona: resultados preliminares sobre su caracterización tipológica, distribución y evolución en su suburbio portuario (siglos vii – inicios del viii d. C.)", *Pyrenae* 54/1, 2023, 173-196.
- Meriç 2018 A. Meriç, "Late Roman Pottery from the Theatre of Nicaea in Bithynia", *Anatolia Antiqua* 26, 2018, 69-87.
- Metaxas 2005 S. Metaxas, "Frühbyzantinische Ampullen und Amphoriskoi aus Ephesos", *Spätantike und mittelalterliche Keramik aus Ephesos*, ed. F. Krinzing, 2005, 67-123.
- Orssaud 1991 D. Orssaud, "La céramique", içinde: J. Lauffray, *Halabiyya Zenobia, place forte du Limes oriental et la Haute Mésopotamie au vie siècle, vol. 2: L'architecture publique, religieuse, privée et funéraire*, Paris, 1991, 260-275.
- Ötüken 2003 S. Ötüken, "Likya Bölgesindeki Kazı ve Yüzey Araştırmaları Çerçevesinde Ortaçağ Seramikleri", *Adalya* 6, 2003, 233-249.
- Öz 2022 C. Öz, "Myra'nın Liman Yerleşimi Andriake'de Ele Geçen Geç Roma Dönemi Unguentariumları", *Tarih Araştırmaları Dergisi* 41, 2022, 59-89.
- Özdilek 2016 B. Özdilek, "2009-2012 Andriake Kazılarında Ele Geçen Unguentarium, Şişe, Lykion ve Mortar Örnekleri", *Olba* 24, 2016, 217-265.
- Özhanlı – Fırat 2011 M. Özhanlı, M. Fırat, "Side Unguentariumları Işığında Dini Kapların Kullanım Alanları Üzerindeki Etkileri", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 23, 2011, 7-30.
- Özüdoğru – Dünder 2007 Ş. Özüdoğru, E. Dünder, "Kibyra Geç Roma-Erken Doğu Roma Dönemi Mühürlü Unguentariumları", *Olba* 15, 2007, 145-177.
- Özügül 2017 A. Özügül, "Ayatekla (Meryemlik) Seramikleri Üzerine Gözlemler/Observations on Ceramics from Ayatekla (Meryemlik)", *Metin Ahunbay'ın İzinden Ayatekla/Meryemlik, Binbirkilise ve Dara/Anastasiopolis Araştırmalarından Özel Konular*, eds. T. Saner, B. Ar, G. Mater, 2017, 75-92.
- Pieri 2005 D. Pieri, *Le commerce du vin oriental à l'époque Byzantine (Ve-VIIIe siècles): Le témoignage des amphores en Gaule*, Beirut, 2005.
- Pülz 2012 A. Pülz, "Archaeological Evidence of Christian Pilgrimage in Ephesus", *Herom* 1, 2012, 225-260.
- Reynolds 2013 P. Reynolds, "Transport Amphorae of the 1st to 7th Centuries: Early Roman to Byzantine Periods", *Excavations at Zeugma II*, ed. W. Aylward, 2013, 93-161.

- Reynolds 2015 P. Reynolds, "Material Culture and the Economy in the age of Saint Isidore of Seville (6th and 7th centuries)", *Isidore de Séville et son temps, Antiquité Tardive* 23, eds. J.-P. Caillet, I. Velázquez, G. Ripoll, 2015, 163-210.
- Sánchez – Martín 2008 J. Sánchez, I. Martín, "Ungüentarios Bizantinos con sello Epigráfico en Carthago Spartaria", *Archivo Español de Arqueología* 81, 2008, 151-176.
- Sauer – Ladstätter 2005 R. Sauer, S. Ladstätter, "Mineralogisch-petrographische Analysen von frühbyzantinischen Ampullen und Amphoriskoi aus Ephesos", *Spätantike und mittelalterliche Keramik aus Ephesos*, ed. F. Krinzinger, 2005, 125-135.
- Semeraro – Aquilino 2021 G. Semeraro, M. Aquilino, "Notes on late Roman unguentaria from Hierapolis in Phrygia (Turkey)", *Lycus Dergisi* 4, 2021, 57-73.
- Strothenke 2016 E. Strothenke, *Einfache Gebrauchswaren und Kochtopfwaren vom Dülük Baba Tepesi von der römischen bis in die islamische Zeit*, *Asia Minor Studien* 80, 2016.
- Şimşek – Duman 2007 C. Şimşek, B. Duman, "Laodikeiada Bulunan Geç Antikçağ Unguentariumları", *Adalya* 10, 2007, 285-307.
- Tosun 2020a M. Tosun, *Dara (Anastasiopolis) Roma ve Geç Antik Dönem (Parth-Sasani) Seramikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2020.
- Tosun 2020b M. Tosun, "Dara Verileri Işığında Yukarı Mezopotamya'da Geç Roma-Erken Bizans Dönemi Phokaia Kırmızı Astarlı Seramikleri", *Amisos* 5/9, 2020, 343-361.
- Uğuz – Özhanlı 2023 H. Uğuz, M. Özhanlı, "Pisidia Antiokheiası Geç Antikçağ İşliklerinde Bulunan, Yerel Üretim Pişmiş Toprak Mühürlü Unguentarium ve Kandiller", *Höyük* 11, 2023, 141-175.
- Viviers – Vokaer 2009 D. Viviers, A. Vokaer, "Travaux de la mission archéologique belge à Apamée de Syrie, XLIIe campagne (2008)", *Revue belge de philologie et d'histoire* 87, 2009, 105-144.
- Vokaer 2013 A. Vokaer, "Pottery Production and Exchange in Late Antique Syria (Fourth–Eighth Century A.D.): A Study of Some Imported and Local Wares", *Local Economies? Production and Exchange of Inland Regions in Late Antiquity*, ed. L. Lavan, 2013, 567-606.
- Vokaer 2017 A. Vokaer, "Late Roman Amphorae from Apamea, Syria", *Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry* 5/2, ed. D. Dixneuf, 2017, 779-803.
- Vroom 2004 J. Vroom, "Late Antique Pottery, Settlement and Trade in the East Mediterranean: A Preliminary Comparison of Ceramics from Limyra (Lycia) and Boeotia", *Recent Research on the Late Antique Countryside (Late Antique Archaeology II)*, eds. W. Bowden, L. Lavan, C. Machado, 2004, 281-331.
- Yıldırım 2012 E. Yıldırım, "Roma Parth Mücadelesinde Fırat Nehri'nin Jeopolitik Önemi", *Tarihin Peşinde* 7, 2012, 45-64.
- Yıldırım 2013 E. Yıldırım, "Roma İmparatorluğu'nun Doğu Sınırını Korumak İçin Fırat Nehri Boyunca Kurulan Lejyonlar", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/4, 2013, 167-182.
- Yıldırım 2022 E. Yıldırım, "Antikçağ'da Anadolu'nun Güneydoğusundan Doğu Akdenize Uzanan Ticaret Yolları", XVIII. *Türk Tarih Kongresi*, (1-5 Ekim 2018, Ankara), eds. S. Nurdan, M. Özler, 2022, 89-108.

SUMMARY

This study aims to reassess prevailing assumptions regarding the geographical distribution of Ephesos-type unguentaria, a ceramic group widely attested across the Mediterranean during Late Antiquity. Although these vessels have traditionally been considered largely confined to the Mediterranean basin, the limited yet significant evidence from the Euphrates Basin necessitates a reconsideration of this perspective. The study focuses on material recovered from three key sites: Halabiyye in Syria, Zeugma, Dülük Baba Tepesi and Lidar Höyük in southeastern Türkiye. One of the most striking characteristics of the unguentaria from the Euphrates Basin is their extremely limited number and their occurrence primarily as isolated finds. Despite this scarcity, these examples display strong morphological and technological similarities to Ephesos-type unguentaria known from Eastern Mediterranean coastal settlements. They are generally characterised by a long, cylindrical neck, a slightly swollen body, and a pointed base, along with red to reddish-brown fabrics and a fine slip. However, unlike many Mediterranean examples, the Euphrates Basin specimens are notably simpler and lack decorative features such as relief rings, stamp impressions, or wash-slip treatments.

A significant aspect of these finds is their association with LR3 amphorae. This relationship is particularly evident at Zeugma and Halabiyye, whereas at Dülük Baba Tepesi and Lidar Höyük it remains less clearly established. Nevertheless, similarities in fabric composition, including the frequent presence of mica, as well as parallels in production techniques, suggest that these vessels may have originated from the same production centre and circulated within the same distribution network. The strong presence of Phokaian Red Slip Ware (LRC) at all four sites further supports the interpretation that these settlements were integrated into a broader Eastern Mediterranean trade system. These observations challenge the prevailing view that Ephesos-type unguentaria reached inland regions such as the Euphrates Basin solely through pilgrimage or liturgical practices. While Ephesos was an important pilgrimage centre in Late Antiquity and is known for the production of ampullae, the archaeological evidence from the Euphrates Basin does not support a purely religious interpretation. Notably, the absence of monogrammed or iconographically decorated examples weakens the argument for an explicitly liturgical function. Instead, it is more plausible that these vessels were transported primarily through commercial exchange networks and may have acquired secondary religious meanings in specific contexts.

From a terminological standpoint, classifying these vessels remains problematic. Due to their morphological similarities to LR3 amphorae, some scholars have preferred the term “amphoriskos”. However, when evaluated in terms of contents, function, and archaeological context, it becomes clear that the distinction between “unguentarium” and “amphoriskos” is not absolute. Rather than representing mutually exclusive categories, these vessels should be understood as a hybrid group capable of fulfilling multiple functions in different contexts.

In terms of distribution, the available evidence indicates that Ephesos-type unguentaria did not reach the Euphrates Basin through a single route. Instead, a multidirectional distribution network can be reconstructed. One possible route extends from the port of Beirut through the Beqaa Valley to Apamea, which likely functioned as a key inland redistribution centre. Another route may have originated at the ports west of Antioch, extending northeastward toward Zeugma, which in turn served as a major hub connecting overland and riverine transport networks along the Euphrates.

In conclusion, the Ephesos-type unguentaria recovered from the Euphrates Basin reflect a complex pattern of production, distribution, and use that cannot be explained solely within either a religious or a commercial framework. These vessels should instead be interpreted as versatile ceramic forms circulating within Eastern Mediterranean trade networks, with the potential to acquire different meanings and functions in specific contexts. Accordingly, a more flexible, context-based approach is required, both in terminology and in functional interpretation.

Tekirdağ, Demirkapı Kalesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Ok Uçları

Arrowheads Found at the Demirkapı Castle Excavations in Tekirdağ

Ömer Faruk GÖKER

Dr., Tekirdağ/Türkiye.

 0000-0003-1668-1499

omergoker630@gmail.com

Atıf / Citation:

Göker 2026, "Tekirdağ, Demirkapı Kalesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Ok Uçları". Septem Artes 4 (2026), 75-100.

Makale Geliş | Received: 31.03.2026

Makale Kabul | Accepted: 09.04.2026

Septem Artes, 4 (2026) 75-100

DOI: 10.5281/zenodo.20401750



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



TEKİRDAĞ, DEMİRKAPI KALESİ KURTARMA KAZILARINDA BULUNAN OK UÇLARI

Arrowheads Found at the Demirkapı Castle Excavations in Tekirdağ

Ömer Faruk GÖKER*

Öz: Demirkapı Kalesi, Tekirdağ ili, Saray ilçesi, Küçükyoncalı Mahallesi'nin yaklaşık 2,4 km doğusunda, deniz seviyesinden yaklaşık 200 m yükseklikteki bir tepe üzerinde konumlanmaktadır. 2022 yılından itibaren Tekirdağ Müzesi başkanlığında tepenin kuzey, doğu ve batı kesimlerinde yürütülen kazı çalışmalarında, Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen bir kale kalıntısı tespit edilmiştir. Yaklaşık 100x75 m ölçülerinde dikdörtgen planlı olduğu anlaşılan kale, kuzeyinde ters hilal şeklinde bulunduğu tepeyi saran ikinci bir sur duvarı hattına sahiptir.

Alanın kuzeyinde gerçekleştirilen kazı çalışmalarında ikinci sur duvarı ve bir adet mekân ortaya çıkarılmıştır. Kalenin doğu-batı uzantılı kuzey sur duvarlarının büyük bir bölümünün günümüze ulaşmadığı anlaşılmıştır. Alanın doğu ve batı kesiminde yürütülen kazı çalışmalarında ise kuzeybatı ve kuzeydoğu köşe burcu ile kuzey-güney uzantılı doğu ve batı sur duvarlarının büyük bir kısmı açığa çıkarılmıştır. Ayrıca sur duvarlarına bitişik halde yan yana sıralanan 17 mekânın kazısı tamamlanmıştır. Kazı sürecinde ele geçen çok sayıda arkeolojik buluntu arasında, sayısal açıdan dikkat çeken savaş araç gereçleri, bölgedeki askeri hareketliliği ortaya koyan en önemli veri grubunu oluşturmaktadır. Bu buluntu grubu içerisinde özellikle ok uçları hem sayısal hem de tipolojik çeşitlilikleri açısından öne çıkmaktadır.

Bu makale, 2022-2025 yılları arasında yürütülen kazı çalışmalarında ele geçen toplam 29 adet demir ok ucunu konu edinmektedir. Söz konusu buluntular fotoğraf, çizim ve teknik veriler eşliğinde, form ve kullanım özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Genel tipolojik çerçeve doğrultusunda üç kanatlı ve

Abstract: Demirkapı Castle is situated on a hill approximately 200 metres above sea level, about 2.4 km east of the Küçükyoncalı neighbourhood in the Saray district of Tekirdağ Province. Excavations conducted since 2022 under the auspices of the Tekirdağ Museum in the northern, eastern and western sectors of the hill have revealed the remains of a castle dating to the Early Byzantine period. The castle, understood to have had a rectangular plan measuring approximately 100x75 m, is characterised by a second line of fortification walls on its northern side, forming a crescent-shaped enclosure around the hill.

Excavations carried out in the northern sector of the site have uncovered the second line of fortification walls and a single room. It has also been determined that most of the northern fortification walls, aligned along a north-south axis, have not survived. Work conducted in the eastern and western sectors has unearthed the northwestern and northeastern corner towers, as well as substantial portions of the eastern and western fortification walls extending along a north-south axis. In addition, seventeen adjoining rooms arranged in a row along the fortification walls have been fully excavated. Among the numerous archaeological finds recovered during the excavations, military equipment, particularly notable for its quantity, constitutes the most significant body of evidence for military activity in the region. Within this assemblage, arrowheads stand out both for their numerical abundance and their typological diversity.

This article examines a total of 29 iron arrowheads recovered during the excavations carried out between

* Dr., omerngoker630@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-1668-1499.

Makalenin konusu oluşturan ok ucu buluntularının çalışılmasına olanak sağlayan Tekirdağ Müzesi Müdürü Abdulgani Tarkan'a ve desteklerini esirgemeyen müze çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Makale Türü: Araştırma | Geliş Tarihi: 31.03.2026 | Kabul Tarihi: 09.04.2026 | Atf: Göker 2026, "Tekirdağ, Demirkapı Kalesi Kurtarma Kazılarında Bulunan Ok Uçları". *Septem Artes* 4 (2026), 75-100.

kare kesitli olmak üzere iki ana grupta sınıflandırılan ok uçları, yakın ve uzak coğrafyalarda ele geçen benzer örneklerle karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Eserlerin tarihlendirilmesinde buluntu konteksti esas alınmış, eserlerin bulunduğu tabakalarda ele geçen ve kesin tarih veren diğer arkeolojik buluntulardan yararlanılmıştır. Bu yönüyle çalışma, Trakya Bölgesi'nde Erken Bizans Dönemi askeri araç gereçlerine ait sınırlı sayıdaki veriyi genişleterek, ok ucu tipolojisi üzerinden bölgedeki askeri hareketliliğe ve savunma pratiklerine dair yeni değerlendirmelere zemin hazırlamayı ve literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güneydoğu Trakya, Tekirdağ, Demirkapı Kalesi, Erken Bizans Dönemi, Ok Uçları.

2022 and 2025. The finds are analysed in terms of their form and functional characteristics and are supported by photographs, drawings and technical data. Within a general typological framework, the arrowheads are classified into two principal groups: trilobate and pyramidal/square-headed types. They are then comparatively evaluated against similar examples from both nearby and distant regions. The dating of the artefacts is based on their archaeological context, with particular reference to other securely dated materials recovered from the same stratigraphic layers. In this respect, the study seeks to expand the limited corpus of data on Early Byzantine military equipment in the Thrace region and to contribute to the scholarly literature by offering new insights into patterns of military activity and defensive practices through the typological analysis of arrowheads.

Keywords: Southeastern Thrace, Tekirdağ, Demirkapı Castle, Early Byzantine Period, Arrowheads.

Giriş

Demirkapı Kalesi, Trakya'nın doğusunda Istranca (Yıldız) Dağları ile Ergene Ovası'nın kesişim alanında, Ergene Nehri'nin kollarından biri olan Sefaalan Deresi'nin yer aldığı, kuzeydeki düzlükleri kontrol eden hâkim bir tepe üzerinde yer almaktadır (fig. 1)¹.

Yaklaşık 27 km kuzeyinde Salmydessos (Kıyıköy), 27 km kuzeybatısında Bizye (Vize) ve 30 km güneyinde Tzurulum (Çorlu) bulunur. Stratejik açıdan son derece elverişli bir noktada yer alan Demirkapı Kalesi, Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti Constantinopoli'sten Trakya'ya uzanan üç ana ulaşım hattından biri olarak bilinen Kuzey Yolu'na yakın konumuyla dikkat çekmektedir². Bu durum, kalenin yalnızca yerel bir savunma noktası olmadığını, aynı zamanda bölgesel ölçekte askeri ve lojistik hareketliliğin denetiminde rol oynadığını göstermektedir. Demirkapı Kalesi, I. Anastasius tarafından MS 6. yüzyılın başlarında başkenti batıdan gelebilecek saldırılara karşı korumak amacıyla inşa ettirilen sur duvarı hattının (Uzun Duvar/Anastasius Surları)³ yaklaşık 22 km batısında yer almaktadır. Yalıköy'deki Evcik sahili ile Silivri'nin (Selymbria) yaklaşık 4 km batısı arasında uzanan bu savunma hattına olan yakınlığı, kalenin başkentin savunma sistemiyle doğrudan ilişkili olabileceğini düşündürmektedir. Procopius'a göre bu sur hattı inşa edildiğinde batıdan gelecek saldırıların önüne geçileceği düşünülmekteydi fakat bu uzunluktaki bir sur hattının korunması pek kolay olmamıştır⁴. Bu nedenle Demirkapı Kalesi'nin söz konusu sur sistemini destekleyen, Constantinopoli'ye yönelen tehditlere karşı erken uyarı sağlayan ve çevredeki kalelerle koordinasyon sağlayan bir ileri karakol olarak kullanılmış olması muhtemeldir. Bunun yanı sıra, Istranca Dağları'ndan başkente ulaşan su yollarına hâkim bir konumda bulunması (fig. 2), kalenin yalnızca askeri ve ulaşım ağları açısından değil, aynı zamanda su yollarının denetimi bakımından da önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Kazı çalışmaları sonucunda kalenin dikdörtgen planlı olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte, güney sur duvarı hattında henüz kazı yapılmamış olması sebebiyle kalenin boyutları kesin olarak belirlenememiştir.

1 Devlet Su İşleri (DSİ) Genel Müdürlüğü tarafından Tekirdağ'ın Saray ilçesindeki Küçükyoncalı Mahallesi'nin yaklaşık 2,4 km doğusunda inşası planlanan Yoncalı Barajı'nın gövde ve dolusavak alanının, Demirkapı mevkiî I. derece arkeolojik sit alanını etkileyecek olması nedeniyle, Tekirdağ Müze Müdürlüğü başkanlığında 2022 yılında kurtarma kazılarına başlanmıştır. Kazı çalışmaları her yıl Mayıs-Ekim aylarında sürdürülmektedir.

2 Kuzey yolu hakkında detaylı bilgi için bkz. Madzharov 2009; Kuelzer 2011, 179-201; Karaca 2020, 29-42.

3 Haarer 2006, 46.

4 Procop. *Aed.* 4.9.7.

Yine de yüzeyde yapılan gözlemler ve mevcut mimari izlerin takibi sayesinde kalenin yaklaşık 100x75 m ölçülerinde olduğu ve topografyaya uyum sağlayacak şekilde planlandığı değerlendirilmektedir. Kalenin kuzey kesiminde ise ana sur hattından bağımsız olarak değerlendirilebilecek ikinci bir savunma sistemi dikkat çekmektedir. Bu ikinci sur duvarı hattının, kalenin üzerinde yer aldığı tepenin kuzeyini ters hilal şeklinde çevreleyerek savunmayı güçlendirme amacıyla inşa edildiği anlaşılmaktadır. Ana kuzey sur duvarı hattı ile bu ikinci sur duvarı hattı arasında kalan alanda bir mekânın varlığı tespit edilmiştir. Bu mekânın işlevi kesin olarak belirlenememekle birlikte askeri amaçlı bir birim olarak kullanılmış olabileceği değerlendirilmektedir. Batı ve doğu sur duvarı hatlarında gerçekleştirilen kazılarda ise sur duvarlarına bitişik şekilde konumlanan ve üçerli gruplar halinde yan yana sıralanan toplam 17 mekân açığa çıkarılmıştır. Bu mekânların askerlerin konaklama alanları, depo alanları ve günlük kullanım alanları olduğu düşünülmektedir.

Kazı çalışmaları sırasında ele geçirilen çok sayıdaki arkeolojik buluntu kale hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Oldukça zengin ve çeşitli olan bu buluntular, genel olarak MS 4. yüzyıldan 7. yüzyılın başlarına kadar uzanan zaman dilimini kapsamaktadır⁵. Şimdiye kadar elde edilen veriler, kalenin MS 6. yüzyılda bir onarım sürecinden geçtiğini göstermektedir. Ancak arkeolojik buluntuların MS 7. yüzyılın başlarından itibaren ani bir şekilde kesintiye uğraması ve tabakalarda gözlemlenen yoğun yangın ve yıkım izleri, kalenin bu süreçte ciddi bir tahribata maruz kaldıktan sonra terk edildiğini göstermektedir. Bu tahribatın, MS 7. yüzyılın başlarında Balkanlar üzerinden başlayarak başkent Constantinopolis'i hedef alan Slav ve Avar akınlarıyla ilişkili olduğu değerlendirilmektedir. Doğu Roma İmparatorluğu'nun çalkantılı olduğu bu dönemin etkilerini ileri bir karakol niteliğinde olan Demirkapı Kalesi'nde de görmekteyiz. Bu bağlamda, elde edilen arkeolojik buluntular arasında en önemlileri hiç şüphesiz savaş aletleridir. Kalede ele geçen mızrak uçları, bıçaklar ve sapan taşlarının yanı sıra sayısal açıdan en dikkat çekici grubu ok uçları oluşturmaktadır. Ok uçları, yalnızca sayısal üstünlükleriyle değil, aynı zamanda tipolojik çeşitlilikleriyle de diğer buluntu gruplarına kıyasla belirgin biçimde öne çıkmaktadır.

Bu çalışmayla, Demirkapı Kalesi'nde ele geçen ok uçlarının literatürde kabul edilen genel tipolojiye göre sınıflandırılması, kendi içinde gruplandırılması ve kontekste göre tarihlendirme önerisi yapılarak değerlendirilmesi hedeflenmiştir⁶. Elde edilen bulgularla bölgenin Geç Roma-Erken Bizans Dönemine ait çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Ok Uçları

Ok uçları üzerine yapılan akademik çalışmalar, bu buluntu grubunun yalnızca bir savaş aleti olarak değil, aynı zamanda farklı işlev ve anlamlara sahip nesneler olarak da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Nitekim ok uçlarının adak ve ganimet gibi sembolik anlamlar taşıyabildiği, hatta bazı durumlarda değiş tokuş aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir⁷. Bunun yanı sıra, ok uçlarının gündelik yaşam içerisinde avcılık faaliyetlerinde de yaygın biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır⁸. Askeri karakterli yerleşimler, kaleler ve savaş alanlarında ele geçen ok uçlarının büyük ölçüde savaş aleti olarak kullanıldığı kabul edilmektedir. Bu çok yönlü kullanım, ok uçlarının işlevsel olarak doğru değerlendirilebilmesi için buluntu yerinin ve arkeolojik bağlamının dikkate alınmasının gerekliliğini göstermektedir.

Askeri ihtiyaçlar sonucu inşa edilen Demirkapı Kalesi'nde ele geçen ok uçlarının bu amaç doğrultusunda kullanıldığı anlaşılmaktadır. 2022-2025 yılları arasında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında toplam 29 adet demir ok ucu ele geçirilmiştir. Bu buluntulardan üçü (kat. no. 6, 18, 23) dışında kalan tüm örnekler,

5 Bu durum, kalenin Geç Roma ve Erken Bizans Dönemlerinde aktif olarak kullanıldığını göstermektedir. Bununla birlikte, daha erken dönemlere tarihlenen bazı buluntuların varlığı, alanın kalenin inşasından önce de farklı şekillerde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

6 Makalede, terminoloji ve tipolojik sınıflandırma, 2016 yılında gerçekleştirilen "Kazı Buluntusu Ok Uçları Çalıştay" sonucu bildirgesi esas alınarak belirlenmiştir. Bkz. *Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, c. 7-11, 8-16, 2017.

7 Ok uçlarının adak eşyası olarak kullanılması hakkında bkz. Simon 1986, 237-242; Ok uçlarının para olarak kullanımı hakkında bkz. Çalış 2021, 61-80.

8 Erol – Yıldırım 2016, 136; Akar-Tanrıver – Foça 2022, 171.

kalenin kuzey kesimindeki doğu-batı doğrultusunda uzanan kuzey sur duvarı ile bu hattın kuzeyinde yer alan ikinci sur duvarı arasındaki alanda, yani ana sur sisteminin dışında tespit edilmiştir. Diğer üç ok ucundan ikisi kalenin batı sur duvarı hattında, diğeri ise kuzey sur duvarı hattında ele geçmiştir (fig. 3). Bu durum kalenin topografik konumu ve inşa amacıyla doğrudan ilişkili olmalıdır. Nitekim kale, Balkanlar üzerinden gelebilecek tehditleri kontrol altına almak amacıyla, kuzey ve batı yönünde uzanan düzlüklere hâkim bir tepe üzerine inşa edilmiştir. Buna karşılık, yerleşimin doğu ve güney kesimleri daha yüksek ve engebeli bir arazi yapısına sahiptir. Kalenin kuzeyinde yer alan ikinci sur duvarı hattının inşası da bu savunma ihtiyacıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla askeri hareketliliğin ve savunma yoğunluğunun özellikle kalenin kuzey ve batı kesimlerde yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Ok uçlarının ağırlıklı olarak bu alanlarda ele geçmiş olması da söz konusu savunma düzeni ile uyumludur.

Demirkapı Kalesi'nde ele geçen ok uçlarının tamamı demir dövme tekniğiyle üretilmiş ve saplamalıdır. Ok uçları farklı namlu ve saplama ölçülerine sahip olsa da tipolojik açıdan üç kanatlı ve kare kesitli olarak iki ana tipe ayrılmaktadır. Ok uçları, namlu ve saplamalardaki şekil farklılıklarına göre bu iki tip içinde alt tiplere ayrılmıştır. 29 ok ucundan 23'ü üç kanatlı, 6'sı ise kare kesitlidir. Üç kanatlı ok uçları 4 alt tip (Tip 1a-d), kare kesitli ok uçları ise 3 alt tip (Tip 2a-c) altında değerlendirilmiştir. Kare kesitli ok uçlarından üç örnek (kat. no. 27-29) kondisyonlarının iyi olmaması ve üretim aşamasında bitirilmemiş olabileceklerinden dolayı "Diğer" başlığı altında ayrıca değerlendirilmiştir.

Üç Kanatlı Ok Uçları

Üç kanatlı ve saplamalı ok uçları, gövdesi boyunca uzanan simetrik üç adet kanat ile karakterize edilmektedir. Birbirlerine eşit mesafede merkezden çıkan kanatlar, uca doğru sivrilmektedir. Namlu olarak adlandırılan bu kısmın altında iğne şeklinde daralarak uzayan ve gövdeyle birleşmesini sağlayan yuvarlak kesitli saplama kısmı yer alır. Üç kanatlı ok uçları şekli itibarıyla üretimi en zor olan tiplerden biridir. Üretimi diğer ok ucu tiplerine göre daha yavaş ve ustalık gerektiren bir süreçtir⁹. Ancak işlevsel ve teknolojik açıdan diğer ok ucu formlarına kıyasla önemli avantajlar sağlamaktadır. Aerodinamik özelliği sayesinde, atış sırasında havada daha stabil bir hat izleyerek hedefe daha isabetli bir şekilde vuruş gerçekleştirir¹⁰. Aynı zamanda üç kanatlı olması darbe anında oluşabilecek deformasyonlara karşı daha yüksek direnç göstermekte ve özellikle zırhlı hedeflere karşı daha etkili olmaktadır¹¹. Zırh delme kapasitesinin yüksek olması, zırhlı birliklere karşı yürütülen savaşlarda avantaj sağlamış ve bu tipin yaygınlığını arttırmıştır. Bu özellikleriyle antikçağda en fazla tercih edilen ok uçlarından biri olmuştur¹².

Arkeolojik veriler, demirden üretilmiş üç kanatlı ve saplamalı ok uçlarının oldukça geniş bir kronolojik aralıkta ve geniş bir coğrafyada kullanıldığını göstermektedir¹³. Hellenistik Dönemden başlayarak Roma İmparatorluk Dönemi ve Geç Antikçağ boyunca kesintisiz bir kullanım sergileyen bu ok uçları, bazı bölgelerde Ortaçağ'a kadar varlığını sürdürmüştür¹⁴. Orta Doğu, Anadolu, Balkanlar ve Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde tespit edilen örnekler, bu tipin hem askeri hem de teknolojik açıdan geniş kabul gördüğünü göstermektedir. Demirkapı Kalesi buluntularına benzer örnekler Anadolu'da Zerzevan Kalesi¹⁵, Fatsa

9 Zanier – Guggenmos 1995, 22; Ureche 2013, 186; Erol – Yıldırım 2016, 137.

10 James 2004, 195.

11 Oransay 2006, 93.

12 James 2004, 195; Oransay 2006, 93; Erol – Yıldırım 2016, 137; Baykan 2017a, 16; Kasar – İren 2020, 184; Durma 2023, 225.

13 James 2004, 195; Erol – Yıldırım 2016, 137; Baykan 2017a, 16; Durma 2023, 225-226.

14 James 2004, 195.

15 Zerzevan Kalesi'nde ele geçen benzer örnekler MS 5.-6. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Bkz. Durma 2023, 223-234, kat. no. 4, 6; Durma 2019, 40.

Cingirt Kayası¹⁶, Amorium¹⁷, Alliano¹⁸, Olba¹⁹, Kibyra²⁰, Boğazköy²¹ gibi yerleşim ve kalelerde, Dacia ve Thrakiada ise Porolissum²² ve Heraion Teikhos²³ yerleşimlerinde ele geçmiştir. Bunların yanı sıra Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen örneklerin Balkanlar ve kuzeyinde yoğun olarak ele geçtiği bilinmektedir²⁴. Bu durum, üç kanatlı ve saplamalı ok uçlarının yalnızca belirli bir kültür ve coğrafyaya özgü olmadığı, aksine geniş coğrafyalara ve dönemlere yayıldığını göstermektedir.

Demirkapı Kalesi'nde 23 adet üç kanatlı ve saplamalı demir ok ucu ele geçirilmiştir (fig. 4). Bu ok uçlarının tamamı üç kanatlı ve saplamalı olsa da form açısından farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle üç kanatlı ok uçları dört tipe ayrılmış ve değerlendirilmiştir.

Tip 1a

Demirkapı Kalesi'nde Tip 1a'ya ait sekiz adet ok ucu bulunmaktadır (kat. no. 1-8). Bu gruba dâhil örneklerde namlu uzunluğu 4,5 cm ile 5,5 cm arasında değişmektedir. Namlu gövdesinden birbirine eşit aralıklarla çıkan üç kanat belirgin biçimde izlenebilmektedir. Gövdeden dışa doğru keskinleşen bu kanatlar 1,30 cm ile 1,50 cm arasında değişen genişliklere sahiptir. Kanatlar, en geniş nokta olan sırttan uca doğru sivrileşerek piramidal bir görünüm oluştururken, sırt ile saplama arasında gövdeye doğru daralan ve ardından hafif bir çıkıntı yaparak saplama ile birleşen dayamak mevcuttur. Saplama kısımları, aşağı indikçe daralır ve yuvarlak kesitlidir. 0,30 cm ile 0,60 cm arasında değişen kalınlıklara sahiptir. Ağırlıkları ise 6,8 g ile 10,6 g arasında değişmektedir.

Buluntu dağılımına baktığımızda, kat. no. 6 dışındaki ok uçlarının tamamının kalenin kuzey kesiminde, ana sur duvarının dışında kalan alanda ele geçtiği görülmektedir. Kat. no. 6'daki ise kalenin batı sur duvar hattındaki Mekân 10 içerisinde ele geçmiştir. Mekânda ele geçen arkeolojik buluntular arasında, kesin tarihlendirme imkânı sunan Gallienus dönemine (MS 260-268) ait bir sikke yer almaktadır. Ayrıca Mekân 10'a bitişik Mekân 11 ve Mekân 12'de ise Arcadius (MS 383-408), Honorius (MS 392-423) ve Marcianus (MS 450-457) dönemlerine ait sikkelere rastlanmıştır. Dolayısıyla bu örneğin MS 3.-5. yüzyıllar arasına tarihlendirilmesi mümkündür. Kat. no. 1'deki ok ucunun ele geçtiği açma ve tabakaya ait sikkelere baktığımızda ise bunların Honorius, I. Iustinianus (MS 527-565), I. Iustinus (MS 518-527) ve II. Tiberius (MS 578-582) dönemlerine ait olduğunu görmekteyiz. Kat. no. 2'deki ok ucunun bulunduğu açma ve tabakada ise I. Valentinianus (MS 364-375), I. Iustinianus ve II. Iustinus (MS 565-578) dönemi sikkelerine rastlanmıştır. Diğer ok uçlarının bulunduğu açma ve tabakalarda da I. Iustinianus ve II. Iustinus dönemi sikkeleri ele geçmiştir. Bu veriler bize Tip 1a grubuna dahil olan ok uçlarının özellikle MS 6. yüzyılda yoğunlaştığını, ancak bazı örneklerin daha erken dönemlere kadar uzanabileceğini göstermektedir.

Tip 1b

Demirkapı Kalesi'nde Tip 1b'ye ait altı adet ok ucu bulunmaktadır (kat. no. 9-14). Bu gruptaki örneklerin namlu uzunlukları yaklaşık 5 cm civarındadır. Tip 1a grubuyla genel form açısından benzerlik göstermekle birlikte, Tip 1b'nin en ayırt edici özelliği daha dar kanat yapısına sahip olmasıdır. Nitekim bu gruptaki ok uçlarında kanat genişliği 1 cm ile 1,25 cm arasında değişmektedir. Bir diğer ayırt edici özelliği

16 Fatsa Cingirt Kayası'nda ele geçen benzer örnekler MÖ 1. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bkz. Erol – Yıldırım 2016, 141, kat. no. 2-3; Yıldırım 2017, 78, kat. no. 48-52.

17 Amorium'da ele geçen benzer örnekler MS 7.-9. yüzyıl ve MS 9.-11. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bkz. Yavaş, et al. 2018, 202, kat. no. 16; Kurt 2018, 72-76, kat. no. 38-42.

18 Alliano'da ele geçen benzer örnekler Roma İmparatorluk Dönemi ile Geç Antik Çağ'a tarihlendirilmektedir. Bkz. Baykan 2017a, 16, kat. no. All.Md.622, All.Md. 0413, All.M. 00-317.

19 Olba'da ele geçen benzer örnekler MS 1.-3. yüzyıl ve MS 6.-7. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Akçay 2018, 111-112, kat. no. 2-3.

20 Kibyra'da ele geçen benzer örnekler MS 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bkz. Demirel 2013, 212-213, kat. no. D3-6.

21 Boğazköy'de ele geçen tek benzer örnek Geç Antikçağ'a tarihlendirilmektedir. Bkz. Böhlendorf-Arslan 2012, 361, abb. 10-5.

22 Porolissum'da ele geçen benzer örnekler MS 3. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bkz. Gudea – Tamba 2005, 479, 11.6-7.

23 Heraion Teikhos'ta ele geçen benzer tek örneğin kondisyonu oldukça kötüdür. Bulunduğu tabakadaki diğer buluntulara göre MÖ 1. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bkz. Atik 2017, 70-71, kat. no. 20.

24 Kazanski 1999, 233, fig. 2; Kazanski 2013, 516-517.

kanatların en geniş noktası olan sırttan uca doğru daha doğrusal bir hat izlemesi ve uç kısmına yaklaştığı yerden itibaren daralarak sivrileşmesidir. Sırt ile saplama arasındaki geçişte ise kanatlar, Tip 1a'daki gibi gövdeye doğru daralmakta ve ardından hafif bir çıkıntı yaparak dayamak işlevi görmektedir. Saplama kısmı yuvarlak kesitli olup aşağıya doğru incelerken daralan bir form sergilemektedir. Saplama kalınlığı 0,35 cm ile 0,40 cm arasında değişmektedir. Ok uçlarının ağırlıkları ise 8,2 g ile 11,3 g arasında değişmektedir.

Bu tipe ait örneklerin tamamı, kalenin kuzey kesiminde ana sur duvarının dışında kalan alanda ele geçirilmiştir. Kat. no. 13'teki ok ucunun bulunduğu açma ve tabakada, bir cam işliğine ait çok sayıda arkeolojik buluntu ele geçmiştir. Bu buluntular arasında Honorius ve I. Iustinianus dönemlerine tarihlendirilen iki adet sikkenin varlığı, ok ucunu tarihlememizde önemli bir veri kaynağı olmuştur. Buna göre ok ucunun en erken MS 4. yüzyıl, en geç MS 6. yüzyıla tarihlendirilebileceği anlaşılmaktadır. Diğer ok uçlarına baktığımızda örneklerin ele geçtiği açma ve tabakalarda I. Iustinianus, II. Iustinus, II. Tiberius ve Mauricius Tiberius (MS 582-602) dönemlerine ait sikke buluntuları tespit edilmiştir. Böylece Tip 1b grubuna ait ok uçlarının, daha erken bir tarihe gidebilecek bir örnek dışında MS 6. yüzyıla tarihlendirilebileceği anlaşılmaktadır.

Tip 1c

Tip 1c grubuna dahil edilen yedi adet ok ucu bulunmaktadır (kat. no.15-21). Bu gruptaki kat. no. 15-20'deki ok uçlarının namlu uzunlukları yaklaşık 4,5-5 cm civarındadır. Kanat genişlikleri ise 1,50 cm ile 1,70 cm arasında değişmektedir. Tip 1a ve Tip 1b'deki ok uçlarından farklı olarak baklava dilimi şeklinde bir form verir. Kanatların en fazla genişliğe ulaştığı yani sırt yaptığı nokta namlunun ortalarıdır. Buradan uç ve saplama kısmına doğru sivrileşerek ilerler. Saplama kısmı ile namlu arasında ise dayamak bulunmaz. Saplama kalınlıkları 0,30 ile 0,50 cm arasında değişmektedir. Ok uçlarının toplam ağırlıkları ise 8 g ile 14 g arasındadır. Kat. no. 21'deki ok ucu ise diğer ok uçlarından farklı ölçü ve ağırlığa sahiptir. Fakat aynı form özelliklerini taşıdığından bu tip altında değerlendirilmiştir. Buna göre kat. no. 21'deki ok ucunun namlu uzunluğu yaklaşık 2,5 cm, genişliği ise 0,90 cm'dir.

Bu gruba ait ok uçları arasında kat. no. 18'deki örnek, kalenin batı sur duvarı hattında yer alan K-4 açmasında ele geçirilmiştir. Söz konusu açmanın yüzey dolgu toprağında bulunan diğer arkeolojik buluntular arasında yedi adet sikke yer almaktadır. Bu sikkeler I. Anastasius (MS 491-518), II. Iustinus ve II. Tiberius dönemlerine tarihlenmektedir. Diğer ok uçları ise kalenin kuzey kesiminde, ana sur duvarının dışında kalan alanlarda ele geçmiştir. Kat. no. 15'deki örnek, C-6 açmasının yüzey dolgusunda bulunmuştur. Çok sayıdaki çanak çömlek, bir yüzük, bir kemer tokası, bir bıçak, üç sikke ve üç ok ucunun birlikte ele geçtiği bu tabakada, kalenin onarım sürecinde kullanılan harcın hazırlandığı bir zemin de tespit edilmiştir. Tabakada ele geçen üç adet sikke buluntusu, bu ok ucunun MS 5.-6. yüzyıllara tarihlendirilebileceğini göstermektedir. Kat. no. 16 ve 17'deki ok uçları, E-7 açmasının yüzey dolgusundan ele geçirilmiştir. Aynı dolgu içerisinde iki adet sikke bulunmuş, bunlardan biri yoğun korozyon nedeniyle tarihlendirilememiştir. Diğer sikkenin ise Mauricius Tiberius dönemine ait olduğu belirlenmiştir. B-9 açmasında ele geçen kat. no. 19 ve 20'deki ok uçları da diğer örneklerde olduğu gibi yüzey toprağında bulunmuştur. Ancak bu açmada ok ucu buluntuları dışında tarihlendirmeye imkân verecek başka bir arkeolojik buluntunun ele geçmemesi nedeniyle kesin bir kronolojik değerlendirme yapılamamıştır. Bununla birlikte, genel buluntu grubu ve benzer örnekler göz önünde bulundurulduğunda, bu ok uçlarının da MS 5.-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilebileceği değerlendirilmektedir. Kat. no. 21'deki ok ucu ise kalenin kuzeyindeki C-3 açmasında ele geçmiştir. Açmanın aynı tabakasında ele geçen iki adet sikke buluntusu I. Anastasius ve I. Iustinianus dönemine tarihlendirilmektedir.

Tip 1d

Tip 1d grubuna ait iki adet ok ucu bulunmaktadır (kat. no. 22-23). Kat. no. 22 ile kat. no. 23'teki örnekler, namlu ölçüleri bakımından farklılık göstermekle birlikte benzer form özellikleri nedeniyle aynı tip içerisinde değerlendirilmiştir. Her iki ok ucunda da kanatlar, cepheden bakıldığında söğüt yaprağını andıran bir form sergilemektedir. Kanatlar herhangi bir sırt yapmadan yumuşak geçişlerle uca ve saplamaya

doğru daralarak sivrileşmektedir. Saplama ile namlu birleşiminde dayamak bulunmaz. Kat. no. 22'deki ok ucunun namlu uzunluğu 6 cm, genişliği 1,10 cm'dir. Saplama kısmı yaklaşık 0,40 cm kalınlığında, yuvarlak kesitli ve aşağıya doğru daralmaktadır. Kat. no. 23'teki örneğin namlu uzunluğu ise 4 cm, kanat genişliği 1 cm ve saplama kalınlığı yaklaşık 0,40 cm'dir. Ağırlıkları incelendiğinde, kat. no. 22'in 8,9 g, kat. no. 23'ün ise 5,9 g olduğu tespit edilmiştir. Bu veriler, Tip 1d grubunun aynı form özellikleri göstermesine rağmen boyut ve ağırlık bakımından farklılıklar taşıdığını göstermektedir.

Kat. no. 22'deki ok ucu, kalenin kuzey kesiminde, ana sur hattının dışında yer alan C-5 açmasında ele geçirilmiştir. Söz konusu açmanın I. tabakasında çok sayıda arkeolojik buluntu tespit edilmiş olup, bunlar arasında kesin tarihlendirme imkânı sunan toplam on dört sikke bulunmaktadır. Bu sikkeler, genel olarak MS 4.-6. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir. Kat. no. 23'teki ok ucu ise kalenin iç kesiminde, kuzey sur duvarı hattında yer alan F-5 açmasının yüzey dolgu toprağında ele geçirilmiştir. Bu açmada bir adet sikke ve yüzük ele geçmiş olmasına rağmen yoğun korozyon sebebiyle her iki buluntunun da tarihlendirilmesi yapılamamıştır. Bununla birlikte, açmada ele geçen sırsız seramik buluntuların F-7 ve F-8 açmalarındaki örneklerle aynı olması, bu açmaların aynı seviyelerde ele geçen sikke buluntularının tarihlendirmede değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Buna göre F-8 açmasında iki adet Mauricius Tiberius dönemi sikkesi, iki adet de II. Iustinus dönemi sikkesi bulunmaktadır. Buna göre, kat. no. 23'teki ok ucunun da MS 6. yüzyılın ortalarına MS 7. yüzyılın başlarına tarihlendirilebileceği değerlendirilmektedir.

Kare Kesitli Ok Uçları

Kare kesitli ve saplamalı ok uçları, uca doğru sivrileşen piramidal bir gövdeye sahiptir. Namlu olarak adlandırılan bu kısmın altında iğne şeklinde daralarak inen ve ok gövdesiyle birleşmesini sağlayan yuvarlak kesitli saplama kısmı yer alır. Bu tip ok uçları, formları nedeniyle yüksek delici özelliğe sahip olup, özellikle zırhlı hedeflere karşı etkili olacak şekilde tasarlanmıştır. Boyutları itibarıyla daha büyük olan örneklerin mekanik atış sistemleriyle (arbalet vb.) kullanıldığı düşünülürken²⁵, daha küçük boyutlu örneklerin ise yay ile kullanılmış olması muhtemeldir²⁶.

Kare kesitli ok uçları, Ortaçağ kazılarında sıklıkla karşımıza çıkmakla birlikte kullanımının en az MÖ 6. yüzyıla kadar geri gittiği bilinmektedir²⁷. Nitekim Kıbrısta gerçekleştirilen kazılarda, MÖ 6. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen bir tabakada ele geçen yaklaşık 150 adet örnek nedeniyle "Kıbrıs Tipi" olarak da adlandırılmaktadır²⁸. Bununla birlikte, bu ok uçlarının yalnızca belirli bir bölgeye özgü olmadığı; Orta Doğu'dan Anadolu'ya, Balkanlar'dan Avrupa'nın farklı bölgelerine kadar geniş bir coğrafyada yayılım gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu tipe ait örnekler Anadolu'da Gordion²⁹, Sardeis³⁰, Pergamon³¹, Alliano³², Olba³³, Cingirt Kayası³⁴, Nif Dağı³⁵, Amorium³⁶, Zerzevan Kalesi³⁷, Kurul Kalesi³⁸, Samsat Höyük³⁹, Smyrna⁴⁰, Patara Tepecik⁴¹ gibi yerleşim ve kalelerde rastlanmaktadır. Türkiye Trakya'sında Kartaltepe/Bakacaktepe'de karşımıza çıkan bu örnekler, MÖ 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir⁴².

25 Erol – Yıldırım 2016, 138-139.

26 Erol – Yıldırım 2016, 138, dn. 24.

27 Baykan 2015, 42-43; Karaca 2022, 325.

28 Campbell 2005, 12; Yavaş 2020, 131-133; Akar-Tanrıver – Foça 2022, 185; Şahin 2023, 762.

29 Young 1953, 166, fig. 10.

30 Crawford et al. 1998, 491-492, fig. 16.

31 Gaitzsch 2005, 143, taf.39, p. 36-40, 54, 58-61, taf. 40, p. 75, 76.

32 Baykan 2017a, 13-14.

33 Akçay 2018, 100, kat. no. 6.

34 Erol – Yıldırım 2016, 143, kat. no. 8; Yıldırım 2017, 41-42.

35 Baykan 2017b, 60.

36 Yavaş et al. 2018, 197, kat. no. 2; İnce 2010, 11, res. 2.

37 Durma 2023, 234-236, fig. 10-17; Durma 2019, 86-87, kat. no. 55-57.

38 Şenyurt – Zoroğlu 2023, 91-92.

39 Özgüç 2009, 12, çiz. 1, res. 77-78; Yavaş 2017, 35-53; Yavaş 2020, 129-134.

40 Akar-Tanrıver – Foça 2022, 194-195, kat. no. 97-101.

41 Şahin 2023, 781-782, fig. 5.

42 Karaca 2022, 324-325, res. 7, 1-9.

Demirkapı Kalesi 2022-2025 yılı kazılarında 6 adet kare kesitli ve saplamalı ok ucu ele geçirilmiştir (fig. 5). Kat. no. 27-29'daki üç ok ucu oldukça aşınmış ve deformasyona uğramış olduğundan dolayı form özelliklerinin anlaşılması oldukça güçtür. Ayrıca bu örneklerin üretim sırasında bitirilmemiş olma ihtimali de yüksektir. Bu nedenle tipler altında değil, "Diğer" başlığı altında ayrıca değerlendirilmiştir. Diğer ok uçları (kat. no. 24-26) birbirinden farklı form özellikleri barındırdığından üç ayrı alt tip (Tip 2a-c) altında değerlendirilmiştir.

Tip 2a

Tip 2a altında değerlendirilen kat. no. 24'teki ok ucu 10,10 cm uzunluğa sahiptir. Kare kesitli namlusu 1,40 cm genişlikte ve uca doğru daralarak sivrilmiş piramidal bir form sergilemektedir. Namlu ile saplama birleşiminde yuvarlak kesitli belirgin bir dayamak bulunmaktadır. Aynı şekilde yuvarlak kesitli olan saplama kısmı, dayamaktan itibaren aşağıya indikçe daralmaktadır. Ok ucunun ağırlığı ise 15,5 g olup bu boyut ve ağırlık özellikleri ok ucunun klasik yaydan ziyade bir mekanizmayla kullanıldığını düşündürmektedir.

Bu örnek, kalenin kuzeyindeki ikinci sur duvarı hattı ile kuzey sur duvarı arasında kalan alanda yer alan Mekân 9'un hemen dışında ele geçirilmiştir. Kazılar sırasında açmanın aynı tabakasında çok sayıda arkeolojik buluntu tespit edilmiştir. Buluntular arasında kesin tarihlendirme imkânı sunan üç adet sikke yer almaktadır. Sikkeler, I. Valentinianus, I. Iustinianus ve II. Iustinus dönemlerine tarihlendirilmekte, aynı döneme ait çanak çömlek parçaları, kandiller, fibulalar ve takılar da bu tarihlendirmeyi desteklemektedir. Eldeki verilere göre kat. no. 24'teki ok ucunun MS 4.-6. yüzyıllar arasına tarihlendirilebileceği anlaşılmaktadır.

Tip 2b

Tek bir örnekle temsil edilen Tip 2'deki ok ucunun (kat. no. 25) saplama kısmının büyük bir bölümü günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle toplam uzunluğu bilinmemekle birlikte yaklaşık 11 cm civarında olduğu tahmin edilmektedir. Namlu uzunluğu 6 cm, genişliği ise 0,70 cm'dir. Kare kesitli ok ucunun namlusu saplamayla birleşme kısmından itibaren uca doğru daralarak sivrilmekte ve piramidal bir form oluşturmaktadır. Saplama kısmının büyük ölçüde tahrip olmuş olmasına karşın, günümüze ulaşan sınırlı bölümünden hareketle yuvarlak kesitli olduğu anlaşılmaktadır. Namlu boyutu dikkate alındığında, bu ok ucunun Tip 2a grubundaki örneğe benzer biçimde klasik bir yaydan ziyade mekanik bir atış düzeneğiyle kullanılmış olması muhtemel görünmektedir. Ancak ağırlığı (7,3 g) atış mekanizmasında kullanılan uçlardan hafif olduğundan yayla kullanılmış olma ihtimali de bulunmaktadır.

Kat. no. 12'deki ok ucu, kalenin kuzey kesiminde, ikinci sur duvarı hattı ile kuzey sur duvarı arasında kalan alanda yer alan D-3 açmasının yüzey toprağından ele geçirilmiştir. Söz konusu alandaki yüzey dolgusunun tarımsal faaliyetler sonucu karışmış olması nedeniyle, bu tabakadan ele geçen arkeolojik buluntular nispeten geniş bir kronolojik aralığa yayılmakta ve MS 3. yüzyıldan MS 7. yüzyıla kadar farklı dönemlere tarihlenmektedir. Bununla birlikte, ok ucuyla aynı seviyede ve hemen yakınında ele geçen, II. Iustinus dönemine tarihlenen üç adet sikke, ok ucunun da aynı kronolojik bağlam içerisinde değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Bu veriler ışığında kesin bir tarihlendirme yapmak güç olmakla birlikte, kat. no. 12'deki ok ucunun MS 6. yüzyıla tarihlendirilmesi uygun görünmektedir.

Tip 2c

Tip 2c altında değerlendirilen bir ok ucu bulunmaktadır (kat. no. 26). Kat. no. 26'daki ok ucu, toplam 7,10 cm uzunluğa sahiptir. Bu uzunluğun 4 cm'lik kısmını 0,75 cm genişliğindeki namlu, 3,10 cm'lik kısmını ise saplama kısmı oluşturmaktadır. Ok ucunun toplam ağırlığı 6,3 g olarak ölçülmüştür. Kare kesitli namluya sahip olan bu örnek, saplamayla birleşme kısmından itibaren uca doğru daralmakta ve sivrilerek piramidal bir form sergilemektedir. Namlu ile saplama arasında belirgin bir dayamak bulunmamakla birlikte namlunun genişliği saplamadan daha fazla olduğundan form itibarıyla aradaki o geçiş aynı zamanda bir dayamak görevi de görmektedir. Saplama kısmı ise yuvarlak kesitlidir ve aşağıya doğru incelerken sivrilmektedir.

Boyut ve ağırlık değerleri dikkate alındığında, bu tipin mekanik bir düzenden ziyade, hafif ve hızlı kullanıma uygun olan yayla kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Bu özellikleriyle Tip 2c, kare kesitli piramidal gövdeye sahip ok uçları içerisinde daha küçük ve hafif örnekler arasındadır.

Kat. no. 26'daki ok ucu, kalenin kuzeyindeki ikinci sur duvarı hattı ile kuzey sur duvarı arasında kalan alanda bulunan C-6 açmasının yüzey dolgusunda ele geçirilmiştir. Aynı açma içerisinde üç kanatlı gruba dahil edilen kat. no. 15'teki ok ucu ve kare kesitli bir diğer tip olan kat. no. 28'deki ok ucu ile birlikte bulunmuştur. Tabakada ele geçen üç adet sikke buluntusu, bu ok ucunun MS 5.-6. yüzyıllara tarihlendirilebileceğini göstermektedir.

Diğer

Kat. no. 27'deki ok ucu kare kesitli ve saplamalıdır. Saplama kısmı günümüze ulaşmadığından, toplam uzunluğu ile saplama uzunluğu kesin olarak tespit edilememektedir. Bununla birlikte, 0,80 cm genişliğe ve 4,10 cm uzunluğa sahip olan namlu kısmı, kat. no. 26 ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Ancak namludaki aşınma ve deformasyonlar, form özelliklerinin anlaşılması ve bir tip altında değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Ayrıca, mevcut durumu itibarıyla ok ucunun üretim süreci tamamlanmamış olabileceğinden ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir. Ok ucunun buluntu yerine bakıldığında, kalenin kuzey sur duvarı hattı üzerindeki E-8 açmasında ele geçtiği görülmektedir. Açmanın hemen yanındaki E-7 açmasında iki adet sikke bulunmuş, bunlardan biri yoğun korozyon nedeniyle tarihlendirilememiştir. Diğer sikkenin ise Mauricius Tiberius dönemine ait olduğu belirlenmiştir. Eldeki verilere göre bu ok ucunun MS 5.-6. yüzyıllara tarihlendirilebileceği anlaşılmıştır.

Kat. no. 28'deki ok ucu oldukça aşınmış durumdadır. Bu nedenle 5 cm uzunluk ve 1 cm genişliğe ulaşan mevcut ölçülerine dayanarak tipolojik bir değerlendirme yapmak oldukça güçtür. Bununla birlikte, ok ucunun temel form özellikleri korunmuş durumdadır. Kare kesitli olduğu anlaşılan namlu, orta kısımlarda bombeli bir görünüm vermekte, uç ve saplama kısımlarına doğru daralarak sivrileşmektedir. Namlu ile saplama arasında bir dayamak olmaması iki kısım arasında daha sade ve kesintisiz bir geçiş oluşmasına neden olmaktadır. Saplama kısmına baktığımızda 0,35 cm kalınlığında yuvarlak kesitli olduğu ve aşağıya doğru incelenerek sivrildiği görülmektedir. Bu ok ucu, kat. no. 26 ve kat. no. 15'teki ok uçlarıyla birlikte C-6 açmasının yüzey toprağında ele geçirilmiştir. Tabakada ele geçen üç adet sikke, bu ok uçlarının da aynı tarihlere yani MS 5.-6. yüzyıllara tarihlendirilebileceğini göstermektedir.

Kat. no. 29'daki ok ucu da kat. no. 27 ve kat. no. 28'deki örneklerle benzer şekilde yoğun aşınma ve korozyona uğramıştır. Ancak mevcut durumuna rağmen kare kesitli ve saplamalı olduğu anlaşılmaktadır. 3,90 cm uzunluğundaki bu ok ucu, en fazla 0,60 cm genişliğe ulaşan dar bir namluya sahiptir. Namlunun orta kısmı hafif bir şişkinlik gösterdikten sonra uca doğru daralarak sivrileşmektedir. Namlu ile saplama arasında bir dayamak ya da bombelik bulunmaması, iki kısım arasında kesintisiz bir geçiş sağlamaktadır. Söz konusu ok ucu, kalenin kuzeyindeki C-3 açmasının yüzey toprağında ele geçmiştir. Açmanın aynı seviyesinde ele geçen iki sikke, I. Anastasius ve I. Iustinianus dönemlerine tarihlendirilmektedir. Bu veriler doğrultusunda, ok ucunun MS 6. yüzyıla tarihlendirilmesi uygun görünmektedir.

Sonuç

Demirkapı Kalesi'nde 2022-2025 yılları arasında yürütülen kazı çalışmaları sonucunda ele geçen toplam 29 adet demir ok ucu hem tipolojik çeşitlilikleri hem de buluntu yoğunlukları açısından kalenin askeri karakterine dair önemli veriler sunmaktadır. Tamamının demirden ve dövme tekniğiyle üretildiği anlaşılan ok uçları, genel kabul görmüş tipolojiye göre üç kanatlı ve kare kesitli olarak iki tip altında toplanmıştır. Bu tipler altında ise ok uçları namlu formu, kanat geometrisi, dayamak olup olmadığı gibi özelliklere göre alt tiplere ayrılmıştır. Buna göre kalede ele geçen 23 adet üç kanatlı ve saplamalı ok ucu 4 alt tipe, 6 adet kare kesitli ve saplamalı ok ucu ise 3 alt tipe ayrılmıştır. Kare kesitli ok uçları arasında üç örneğin mevcut durumları nedeniyle herhangi bir tipe dahil edilmeden ayrıca değerlendirilmesi yapılmıştır.

Üç kanatlı ok uçları, kendi içerisinde Tip 1a-d arasında değişen dört alt tipe ayrılmaktadır. Bu gruplar arasındaki temel ayrım, kanatların genişliği, namlu uzunluğu ve kanatların namlu boyunca izledikleri hat ile ilgilidir. Tip 1a'da daha geniş ve belirgin üçgenimsi kanatlar görülürken, Tip 1b'de daha dar ve doğrusal hatlı kanatlar bulunur. Tip 1c grubunda ise kanatların namlunun orta kısmında maksimum genişliğe ulaşarak baklava dilimi formu oluşturması ve dayamak bulunmaması bu tipi diğerlerinden açık biçimde ayırmaktadır. Tip 1d grubunda ise kanatların daha yumuşak hatlara sahip olduğu söğüt yaprağı formu dikkat çekmektedir. Kare kesitli ok uçları da üç kanatlı ok uçlarında olduğu gibi namlu genişliği ve formu ya da dayamaklı olup olmadığı gibi kriterler doğrultusunda üç alt tipe ayrılmaktadır. Tip 2a gibi büyük boyutlu örneklerde gözlemlenen uzun ve ağır gövde yapısı, bu ok uçlarının klasik bir yaydan ziyade ok fırlatma mekanizmalarıyla kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Tip 2c ve "Diğer" başlığı altında değerlendirilen kat. no. 27-29'daki daha küçük ve hafif örneklerin yayla kullanımının daha uygun olduğu görülmektedir.

Üç kanatlı ok uçları, aerodinamik özellikleri ve yüksek delici kapasiteleriyle öne çıkmaktadır. Özellikle zırhlı hedeflere karşı etkili olması, Geç Antikçağ savaş teknolojisi içerisindeki önemini arttırmaktadır. Aynı şekilde zırh delme özelliği ve dayanıklılığı ile öne çıkan kare kesitli ok uçları da dönemin önemli ok ucu tiplerindendir. Bu tipin büyük boyutlu örnekleri, kalede yalnızca klasik ok-yay sistemlerinin değil, aynı zamanda daha gelişmiş fırlatma mekanizmalarının da kullanılmış olabileceğini göstermektedir.

Bulutlu dağılımı incelendiğinde, ok uçlarının büyük çoğunluğunun kalenin kuzey kesiminde, ana sur duvarı ile ikinci savunma hattı arasında kalan alanda yoğunlaştığı görülmektedir. Bu durum, kalenin topografik konumu ve savunma stratejisi ile doğrudan ilişkilidir. Kuzey ve batı yönlerinin düzlüklere açılması ve potansiyel tehditlerin bu yönlerden gelmesi, savunma faaliyetlerinin bu alanlarda yoğunlaşmasına neden olmuştur. Ok uçlarının buluntu dağılımı bu savunma stratejisini açık biçimde yansıtmaktadır.

Başka yerleşim ve kalelerde ele geçen ok uçlarıyla tipolojik açıdan yapılan karşılaştırmalar, Demirkapı Kalesi buluntularının Anadolu, Balkanlar ve daha geniş coğrafyalarda ele geçen benzer örneklerle büyük ölçüde örtüştüğünü göstermektedir. Bu durum, söz konusu ok ucu tiplerinin belirli bir yerel üretime ait olmadığını aksine geniş bir coğrafyada benzer askeri ihtiyaçlara cevap veren standart formlar olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra bu ok uçlarının belirli bir tarih aralığında kullanılmadığı MÖ 1. binyılın ilk yarısından Ortaçağın sonlarına kadar kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla ok uçlarının tarihlendirilmesinde benzer örnekler ile karşılaştırmanın yanlış sonuçlar verebileceği anlaşılmıştır. Tarihlendirmede en doğru yaklaşımın buluntuların kontekste göre değerlendirilmesi olacaktır.

Demirkapı Kalesi'nde ele geçen sikkeler başta olmak üzere arkeolojik buluntuların tamamı, ok uçlarının büyük ölçüde MS 5.-7. yüzyıllar arasına tarihlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte bazı örneklerin MS 3. yüzyıla kadar geri gidebildiği anlaşılmaktadır. Bu kronolojik dağılım, kalenin Geç Roma Dönemi'nden Erken Bizans Dönemi'ne uzanan süreçte aktif biçimde kullanıldığını ve özellikle MS 5. yüzyıldan MS 7. yüzyılın başlarına kadar yoğun bir askeri faaliyet içerisinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Demirkapı Kalesi ok ucu buluntuları, yalnızca tipolojik bir veri grubu olmanın ötesinde, kalenin savunma organizasyonu, askeri donanımı ve bölgesel güvenlik sistemi içerisindeki rolü hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Elde edilen veriler, Trakya Bölgesi'nde Geç Roma-Erken Bizans Dönemi askeri ekipmanına ilişkin sınırlı arkeolojik veri tabanını genişleterek yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akar-Tanrıver – Foça 2022 D. Akar-Tanrıver – S. Foça, “Yeni Veriler Işığında Eski Smyrna Ok Uçları Tipolojisi”, *TÜBA-AR* 30, 2022, 169-201.
- Akçay 2018 T. Akçay, “Olbadaki Ok Uçları Işığında Kentteki Askeri Hareketlilik Hakkında Düşünceler”, *Seleucia* 8, 2018, 91-122.
- Atik 2017 N. Atik, “Heraion Teikhos Kazılarında Bulunan Ok Uçları”, *MASROP* 11/16, 2017, 57-76.
- Aygör 2017 E. Aygör, “Konya Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ok Uçlarının Değerlendirilmesi”, *MASROP* 11-16, 2017, 7-24.
- Baykan 2015 Baykan, “Metal Finds From Nif-Olympus”, *Recent Studies on the Archaeology of Anatolia*, BAR International Series 2750, eds. E. Laflı, S. Patacı, 2015, 41-48.
- Baykan 2017a D. Baykan, “Allianoida Bulunan Ok Uçları”, *MASROP* 10/14-15, 2017, 7-21.
- Baykan 2017b D. Baykan, “Nif Dağı Kazısı Karamattepe ve Ballicaolukta Bulunan Ok Uçları”, *MASROP* 9/12-13, (2015) 2017, 18-40.
- Böhlendorf-Arslan 2012 B. Böhlendorf-Arslan, “Das Bewegliche Inventar Eines Mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy”, *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, Byzas* 15, eds. A. Ricci, B. Böhlendorf-Arslan, 2012, 351-368.
- Campbell 2005 D. B. Campbell, *Ancient Siege Warfare: Persians, Greeks, Carthaginians and Romans 546-146 BC*, Oxford, 2005.
- Crawford et al. 1998 H. Crawford, C. H. Greenewalt, M. L. Rautman, “The Sardis Campaigns of 1994 and 1995”, *American Journal of Archaeology* 102/3, 1998, 469-505.
- Çalış 2021 S. M. Çalış, “Kimmer-İskit Ok Ucu Biçimindeki Paraları”, *Oannes-International Journal of Ancient History* 3/1, 2021, 61-80.
- Demirer 2013 Ü. Demirer, *Kibyra Metal Buluntuları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2013.
- Durma 2019 F. Durma, *Zerzevan Kalesi Ok Uçları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, 2019.
- Durma 2023 F. Durma, “Zerzevan Kalesi’nde 2014-2018 Kazılarında Ele Geçen Ok Uçları Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, *Roma’nın Sınır Garnizonu Zerzevan Kalesi: Geçmişten Geleceğe*, ed. A. Coşkun, 2023, 220-244.
- Erol – Yıldırım 2016 A. F. Erol – E. Yıldırım, “Fatsa Cıngırt Kayası Kazısında Bulunan Ok Uçları”, *Arkeoloji ve Sanat* 153, 2016, 133-148.
- Haarer 2006 F. K. Haarer, *Anastasius I: Politics and Empire in the Late Roman World*, ARCA, *Classical and Medieval Texts, Papers, and Monographs* 46, Cambridge, 2006.
- Gaitzsch 2005 W. Gaitzsch, *Eisenfunde aus Pergamon: Geräte, Werkzeuge und Waffen*, Berlin, 2005.
- Gudea – Tamba 2005 N. Gudea, D. Tamba, “Heiligtümer und Militär in Porolissum”, *Limes XIX: proceedings of the XIXth International Congress of Roman Frontier Studies*, ed. Z. Visy, 2005, 471-483.
- İnce 2010 N. İnce, *Anadolu’nun Bizans Kenti Amorium’da Savaşın İzleri (Metal Savaş Aletleri)*, Yayımlanmamış Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, 2010.

- James 2004 S. James, *The Excavations at Dura-Europos 1928 to 1937: Final Report VII The Arms and Armour and Other Military Equipment*, London, 2004.
- Karaca 2020 E. Karaca, "Arkeolojik Verilere Göre Doğu Trakya Kuzey Yolu", *Belleten* 84/299, 2020, 29-42.
- Karaca 2022 E. Karaca, "Doğu Trakya Buluntusu Savunma ve Saldırı Gereçleri", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 12/23, 2022, 313-341.
- Kasar – İren 2020 Ö. Kasar, K. İren, "Leaded Bronze Arrowheads at Daskyleion", *Adalya* 23, 2020, 175-204.
- Kazanski 1999 M. Kazanski, "L'armement slave du haut Moyen-Age (Ve-VIIe siècles): A propos des chefs militaires et des guerriers professionnels chez les anciens Slaves", *Přehled výzkumu* 39 (1995-1996), 1999, 197-236.
- Kazanski 2013 M. Kazanski, "Barbarian Military Equipment and its Evolution in the Late Roman and Great Migration Periods (3rd-5th C.A.D.)", *War and Warfare in Late Antiquity*, eds. A. Sarantis, N. Christie, 2013, 493-522.
- Kuelzer 2011 A. Kuelzer, "The Byzantine Road System in Eastern Thrace", *Byzantinische Forschungen* 30, 2011, 179-201.
- Kurt 2018 M. Kurt, *Bizans Askeri Teçhizatı: Amorium'da Bulunan Savaş Malzemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2018.
- Madzharov 2009 M. Madzharov, *Roman Roads in Bulgaria: Contribution to the Development of Roman Road System in the Provinces of Moesia and Thrace*, Veliko Tarnovo, 2009.
- Oransay 2006 B. S. A. Oransay, *Arykanda Antik Kentinde 1971-2002 Kazı Sezonlarında Ele Geçen Madeni Buluntular ve Madencilik Faaliyetleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2006.
- Özgüç 2009 N. Özgüç, *Samsat: Sümeysat, Samosata, Kumaha, Hahha, Hahhum: Bir Başkent ve Kalenin Uzun Yaşamının 6000 Yıllık Döneminden Kesitler*, Ankara, 2009.
- Simon 1986 C. G. Simon, *The Archaic Votive Offerings and Cults of Ionia*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of California, Berkeley, 1986.
- Şahin 2023 F. Şahin, "Metal Military Equipment from Tepecik Settlement at Patara", *Belleten* 87/310, 2023, 733-792.
- Şenyurt – Zoroğlu 2023 S. Y. Şenyurt, U. Zoroğlu, "Long-Range Metal Weapons from Kurul Fortress in the Light of Recent Findings", *AHBVÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi* 8, 2023, 89-99.
- Ureche 2013 P. Ureche, "The Bow and Arrow During the Roman Era", *Ziridava Studia Archaeologica* 27, 2013, 185-301.
- Yavaş 2017 A. Yavaş, "Samsat Höyük Ortaçağ Temrenleri Konusundaki İlk Tespitler", *MASROP* 10/14-15, (2016) 2017, 35-53.
- Yavaş et al. 2018 A. Yavaş, Z. Demirel-Gökalp, Ü. Güder, M. Kurt, "Amorium Kazılarında Bulunan Bir Grup Ok Ucu", *TÜBA-AR* 23, 2018, 179-209.
- Yavaş 2020 A. Yavaş, *Ortaçağ Temrenleri: Anadolu Ortaçağının 9-13. Yüzyıl Temren Teknolojisi Üzerine Kronolojik, Morfolojik, Terminolojik, Tipolojik ve Metalurjik Bir Değerlendirme*, Ankara, 2020.
- Yıldırım 2017 E. Yıldırım, *Ordu/Fatsa Cingirt Kayası Kazısı 2012-2014 Sezonu Metal Buluntuları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2017.

- Young 1953 R. S. Young, "Making History at Gordion", *Archaeology* 6/3, 1953, 159-166.
- Zanier – Guggenmos 1995 W. Zanier, W. S. Guggenmos, "Zur Herstellung Römischer Dreiflügeliger Pfeilspitzen", *Saalburg Jahrbuch* 48, 1995, 19-25.

KATALOG

No:	1
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2024.D9.B2.X4
Buluntu Yeri:	D-9, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,40 cm; Genişlik: 1,35 cm Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 9,6 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	2
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.91
Buluntu Yeri:	D-3, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,50 cm; Genişlik: 1,50 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 11,9 g
Tarihlendirme:	MS 4.-6. yüzyıl.

No:	3
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.102
Buluntu Yeri:	B-9, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 7,30 cm; Genişlik: 1,45 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 11,5 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	4
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2024.C4.B4.X1
Buluntu Yeri:	C-4, Birim 4
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,90 cm; Genişlik: 1,30 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 9,5 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	5
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.94
Buluntu Yeri:	E-3, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,10 cm; Genişlik: 1,40 cm; Saplama Kalınlığı: 0,50 cm; Ağırlık: 8,7 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	6
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.107
Buluntu Yeri:	I-3, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6 cm; Genişlik: 1,45 cm; Saplama Kalınlığı: 0,60 cm; Ağırlık: 6,9 g
Tarihlendirme:	MS 3.-5. yüzyıl.

No:	7
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.105
Buluntu Yeri:	C-4, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,30 cm; Genişlik: 1,35 cm; Saplama Kalınlığı: 0,30 cm; Ağırlık: 6,8 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	8
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.100
Buluntu Yeri:	B-9, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 8,60 cm; Genişlik: 1,50 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 10,6 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	9
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.99
Buluntu Yeri:	E-3, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 7,60 cm; Genişlik: 1,10 cm; Saplama Kalınlığı: 0,35 cm; Ağırlık: 8,2 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	10
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.93
Buluntu Yeri:	C-4, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,70 cm; Genişlik: 1,25 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 11,3 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	11
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.103
Buluntu Yeri:	C-4, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,30 cm; Genişlik: 1,25 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 9,2 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	12
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.96
Buluntu Yeri:	D-4, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,80 cm; Genişlik: 1,20 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40; Ağırlık: 8,8 g
Tarihlendirme:	MS 6.-7. yüzyıl başı.

No:	13
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.106
Buluntu Yeri:	D-7, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,30 cm; Genişlik: 1 cm; Saplama Kalınlığı: 0,35 cm; Ağırlık: 9,7 g
Tarihlendirme:	MS 4.-6. yüzyıl.

No:	14
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.110
Buluntu Yeri:	B-9, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 7,10 cm; Genişlik: 1,25 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm Ağırlık: 8,3 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	15
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.C6.B1.X7
Buluntu Yeri:	C-6, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,20 cm; Genişlik: 1 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 8,6 g
Tarihlendirme:	MS 5.-6. yüzyıl.

No:	16
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.101
Buluntu Yeri:	E-7, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 5,70 cm; Genişlik: 1,50 cm; Saplama Kalınlığı: 0,30 cm; Ağırlık: 10,2 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı.

No:	17
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.95
Buluntu Yeri:	E-7, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,75 cm; Genişlik: 1,60 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 14 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı.

No:	18
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.109
Buluntu Yeri:	K-4, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,50 cm; Genişlik: 1,50 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm Ağırlık: 8,5 g
Tarihlendirme:	MS 5.-6. yüzyıl.

No:	19
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.89
Buluntu Yeri:	B-9, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,50 cm; Genişlik: 1,70 cm; Saplama Kalınlığı: 0,50 cm; Ağırlık: 8 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	20
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.98
Buluntu Yeri:	B-9, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 7,30 cm; Genişlik: 1,60 cm; Saplama Kalınlığı: 0,50 cm; Ağırlık: 9,5 g
Tarihlendirme:	MS 4.-7. yüzyıl başı.

No:	21
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.108
Buluntu Yeri:	C-3, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 3,50 cm; Genişlik: 0,90 cm; Saplama Kalınlığı: 0,30 cm; Ağırlık: 2,7 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	22
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2024.C5.B2.X3
Buluntu Yeri:	C-5, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,90 cm; Genişlik: 1,10 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 8,9 g
Tarihlendirme:	MS 4.-6. yüzyıl.

No:	23
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.90
Buluntu Yeri:	F-5, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 5,50 cm; Genişlik: 1 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 5,9 g
Tarihlendirme:	MS 6.-7. yüzyıl başı.

No:	24
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.92
Buluntu Yeri:	D-3, Birim 2
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 10,10 cm; Genişlik: 1,40 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 15,5 g
Tarihlendirme:	MS 4.-6. yüzyıl.

No:	25
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.97
Buluntu Yeri:	D-3, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 6,50 cm; Genişlik: 0,70 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 7,3 g
Tarihlendirme:	MS 3.-6. yüzyıl.

No:	26
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2024.C6.B1.X9
Buluntu Yeri:	C-6, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 7,10 cm; Genişlik: 0,75 cm; Saplama Kalınlığı: 0,25 cm; Ağırlık: 6,3 g
Tarihlendirme:	MS 5.-6. yüzyıl

No:	27
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.349
Buluntu Yeri:	E-8, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 4,10 cm; Genişlik: 0,80 cm; Saplama Kalınlığı: 0,40 cm; Ağırlık: 4,2 g
Tarihlendirme:	MS 6. yüzyıl.

No:	28
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2024.C6.B1.X6
Buluntu Yeri:	C-6, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 5 cm; Genişlik: 1 cm; Saplama Kalınlığı: 0,35 cm; Ağırlık: 5,7 g
Tarihlendirme:	MS 5.-6. yüzyıl.

No:	29
Kazı Etüt/Env. No:	Dmk.2025.368
Buluntu Yeri:	C-3, Birim 1
Cinsi:	Demir
Ölçüleri:	Uzunluk: 3,90 cm; Genişlik: 0,60 cm; Saplama Kalınlığı: 0,30 cm; Ağırlık: 2,6 g
Tarihlendirme:	MS 5.-6. yüzyıl.

FIGÜRLER



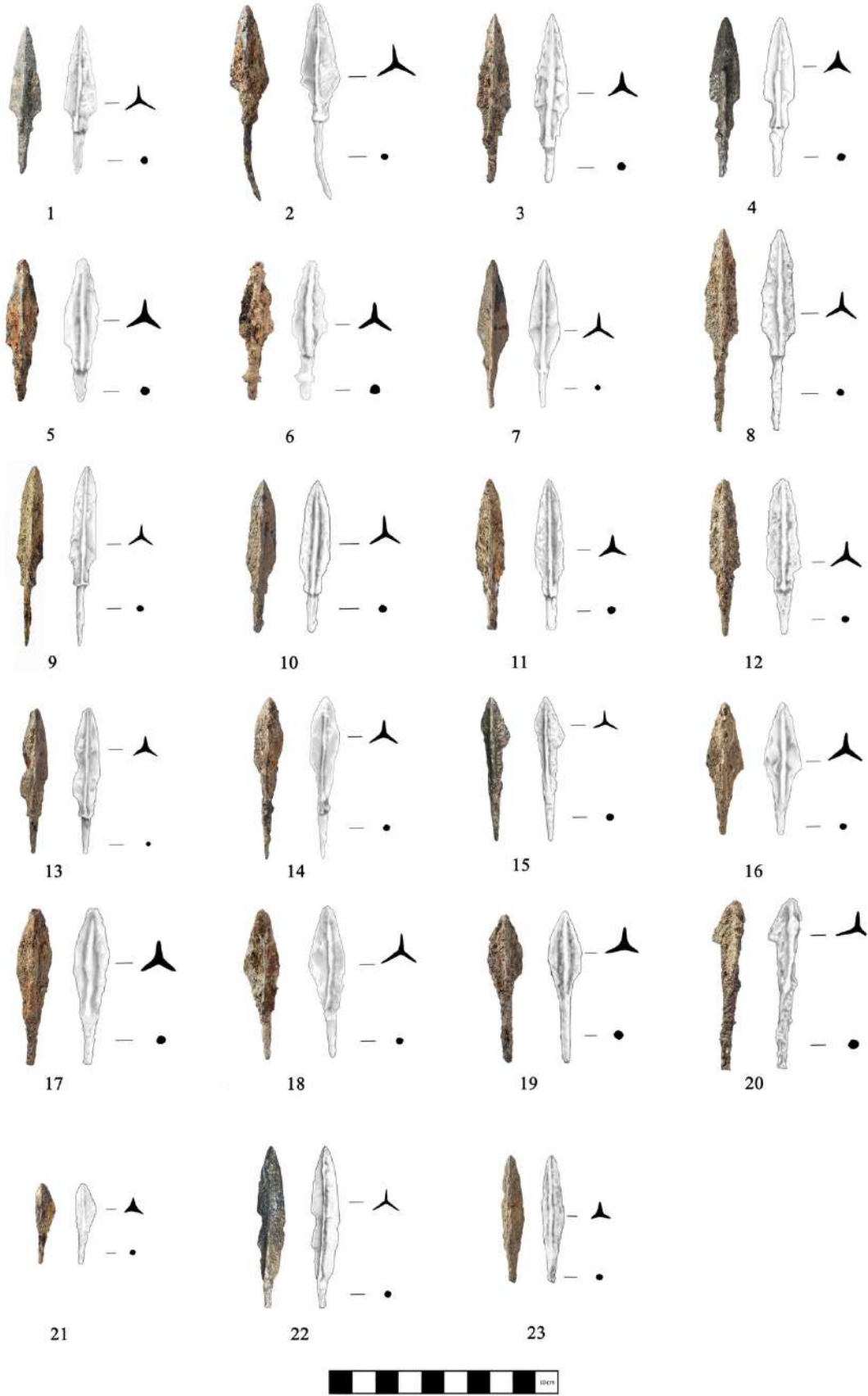
Figür 1: Demirkapı Kalesi'nin Konumu.



Figür 2: Demirkapı Kalesi, Genel Görünüş.



Figür 3: Ok Ucu Buluntularının Kaledeki Dağılımı.



Figür 4: Üç Kanatlı Ok Uçları: kat. no. 1-23.



Figür 5: Kare Kesitli Ok Uçları: kat. no. 24-29.

SUMMARY

Demirkapı Castle is located within the boundaries of the Saray district of Tekirdağ province, approximately 2.4 km east of Küçükyoncalı Village, situated on a strategic hill at an elevation of about 200 meters above sea level. Positioned in the eastern part of Thrace, at the intersection of the Istranca Mountains and the Ergene Plain, the castle commands a dominant view over the northern plains. Its proximity to the northern route connecting the capital, Constantinople, to Thrace, as well as to the Anastasian Walls, suggests that the castle functioned as an advanced outpost within the regional defence system. Excavations conducted since 2022 have revealed that the castle, dating to the Early Byzantine period, has a rectangular plan measuring approximately 100x75 meters. In the northern sector, a second defensive wall in a reversed crescent form is present, independent of the main curtain wall.

Excavations have uncovered substantial sections of the curtain walls, the northeastern and northwestern corner towers, and seventeen rooms built adjacent to the fortification walls. These rooms appear to have been used to meet the daily needs of the garrison. The archaeological evidence dates from the 4th century CE to the early 7th century CE and indicates that the castle underwent a phase of repair in the 6th century CE. From the early 7th century CE onward, the sudden absence of finds, together with stratigraphic traces of fire and destruction, suggests that the castle was abandoned after being devastated during Slav and Avar incursions.

This study focuses on a total of 29 iron arrowheads recovered during excavations conducted between 2022 and 2025. The finds have been evaluated typologically based on their forms, dimensions, and functional characteristics, supported by photographic documentation, technical drawings, and metric data. All arrowheads were produced using forging techniques and feature tangs. Typologically, they have been classified into two principal groups: trilobate and square-sectioned forms. These main groups are further subdivided into nine distinct types, with four types represented among trilobate arrowheads and five among square-sectioned examples.

First, it should be noted that trilobate arrowheads are distinguished by their aerodynamic properties and their resistance to deformation on impact. Their particular effectiveness against armoured targets increased their importance among military equipment. These arrowheads have been classified into different types based on features such as wing width, shaft length, wing geometry and the presence of a stop flange. Type 1a is characterised by broader and more prominent wings, whereas Type 1b exhibits narrower and more linear wings. While Type 1c presents a lozenge-shaped design without a stop flange, Type 1d also lacks a stop flange and features wings with softer contours reminiscent of a willow leaf. Square-section arrowheads, by contrast, display a pyramidal body with high penetrative capacity. It is suggested that especially the larger specimens may have been employed in mechanical projectile systems, such as ballistae. Within this group, Types 2a and 2b are larger and heavier examples likely associated with mechanical systems, whereas Type 2c, being smaller and lighter, appears compatible with the conventional bow-and-arrow system. This evidence indicates the possible coexistence of multiple forms of military technology within the castle.

The spatial distribution of the finds indicates a clear concentration of arrowheads in the northern sector of the site, specifically in the area between the main fortification wall and the secondary defensive line. This pattern corresponds closely with the defensive organisation of the fortress and strengthens the interpretation that military activity was primarily focused on countering threats approaching from the north and west.

Finally, chronological assessment of the arrowheads is primarily based on archaeological context rather than typological comparison alone. Coins and associated finds recovered from the same stratigraphic layers exhibit that the majority of the arrowheads date between the 5th and 7th centuries AD, although some specimens may extend back to the 3rd century. This chronological range demonstrates continuous occupation and military use of the site from the Late Roman into the Early Byzantine period.

In conclusion, the arrowheads recovered from Demirkapı Castle constitute not only a typologically diverse assemblage but also a significant body of evidence for understanding the military organisation, defensive strategies, and regional security dynamics of the site. By expanding the limited dataset on Early Byzantine military equipment in Thrace, this study aims to contribute to the broader archaeological and historical scholarship of the region.

